Muss es sein?

- crochiuri estetice -

Motto:

„În tenebrele noastre, nu există ***un*** *loc pentru Frumuseţe.*
Orice loc e pentru Ea.”
(René Char – *Fureur et mystère*)

CUPRINS

1. Arta gotică/9
2. Lumina tenebrelor/13
3. Şi bucuria mea mă tulbură…/16
4. Opera "Flautul fermecat" – ipostază a iniţierii francmasonice/20
5. Personalitatea lui Mozart în scrisorile sale/25
6. W. A. Mozart sau lumina care nu apune niciodată/30
7. Muss es sein?/33
8. Cu Beethoven pe culmile disperării/38
9. Universul muzicii romantice/42
10. Mitul şi drama wagneriană/47
11. Arta viitorului/55
12. Wagner şi Nietzsche/58
13. Francesca da Rimmini sau tragicul perpetuat dincolo de moarte/63
14. Psihologia artei impresioniste/71
15. Parsifalul lui Claude Debussy – "Martiriul Sfântului Sebastian"/76
16. Richard Wagner în viziunea lui Claude Debussy/95
17. Despre criză în … muzică/99
18. Absurdul sau existenţa fără finalitate în opera Wozzeck/102
19. Quo vadit artificit fides?/108
20. Teologia lui Olivier Messiaen/113
21. Messiaen şi teribila revelaţie a secolului al XX-lea/116
22. O magnum mysterium/119

23. *Despre declinul artei/122*
24. *Gânduri despre artă/125*
25. *Despre manele, sine ira et studio/127*
26. *Efectul manelistic/130*
27. *Uniunea Europeană şi sufletul fărâmiţat al Europei/134*
28. *Despre vârstă şi manifestarea genialităţii/136*
29. *„Mormânt pentru Ştefan”/140*
30. *Arta muzicală în vizorul esteticii/143*
31. *Impresionismul şi expresionismul/149*
32. *Tempus edax rerum/154*
33. *Adânc pe adânc cheamă în glasul căderilor apelor tale.../156*
34. *Fascinaţia eternului-feminin/159*
35. *Douce dame jolie/163*
36. *Extaz mistic-extaz estetic, amor sacru-amor profan/167*
37. *„Pot spune-abia cât mi-i făptura-ţi scumpă/Dar pân-atunci eu capu-mi ţin în umbră”/171*
38. *Metamorfoza lui Narcis/174*
39. *România-„Pluta Meduzei”/178*
40. *Bâlciul deşertăciunilor/181*
41. *Palimpsest mistic/185*
42. *Con mortuis in lingua mortua/193*

Polifonia şi polisemia crochiului estetic

Sintagma *crochiu*, printre multiplele sale definiţii, figurează mai întâi ca *desen rapid care indică în câteva linii trăsăturile principale ale unei figuri, ale unui obiect, ale unui peisaj etc; schiţă*. De regulă, nu i se adaugă trăsătura semnificativă a primordialităţii: de a creiona dintr-una, dintr-o singură linie, dintr-o singură mişcare obiectul, fiinţa sau de a reflecta dintr-un prim gând ideea evidenţiată.

Or, crochiurile estetice ale Domnului Bulancea sunt caracterizate tocmai prin sugerarea întregului ansamblu al fenomenului ideatic oferit cititorului într-un prim şi originar moment al zămislirii de a deveni într-o esenţă.

Cele aproximativ 40 de crochiuri – ca adevărate eseuri – se bazează fiecare pe câte o reflexie ideogramică asupra motivului în dezbatere, scoţând în relief fie importanţa lui *sine die*, fie coexistenţa sa relaţională cu alte gânduri, alte fenomene mai apropiate sau mai îndepărtate, mai consonante sau mai disonante cu el însuşi.

Sunt grăitoare promptitudinile imaginare plasticizante şi cugetările revelatorii – precum Blaga îşi caracteriza metaforele poetice – în şi prin care autorul prestabileşte pentru cititor pista reflexivă a gândirilor pe mai departe lecturate aici.

Ideogramele rânduite într-o suită de secţiuni transversale decupate asociativ din istoria muzicii şi din istoria artelor plastice, formând şirul unei evoluţii imaginare, sunt concretizate aici sub forma unor teze, câteodată, antiteze cu care cititorul poate fi de acord ori nu, dar în ambele cazuri este îndemnat indubitabil să mediteze asupra conţinutului lor în liniştea sau în larma cotidianului înconjurător, regândindu-le.

Unele dintre „creioanele” sale, ca să-l parafrazăm pe Arghezi, oferă în miniatură grandoarea unei întregi epoci, cum ar fi goticul sau epoca romantismului, apelând direct la fantezia cititorului. „Arta gotică – scrie – este expresia ispitei înălţimilor. Sentimentul sacrului, al prezenţei infinite, îşi găseşte formă palpabilă în arta gotică. Ascensionalitatea privirii se pierde în indefinit” - şi ne îndeamnă o

asociere muzicală rememorând evenimentul estetic produs de audierea piesei *Arcade* de Aurel Stroe. Similară este în profunzime şi caracterizarea veacului romantic: „Învolburat şi plin de ameninţătoare umbre, asemenea unui castel bântuit de fantomele trecutului, se ridică în coasta timpului precum amintirea unei nopţi de valpurgii, înneguratul secol al XIX-lea.” În rest, apelare directă la interacţiune de parteneriat cu cititorul.

Uneori tezele şi antitezele propuse de autor suscită surprize, chiar alternative contrare apărute în zona unor paradigme care, precum F. de Saussure arăta, acţionează chiar în absenţa lor asupra noastră, implicit asupra textului cu care dialogăm. Reflexiile sale despre impresionism evidenţiază mai întâi că „impresionismul promovează *filosofia clipei* sau, mai bine spus, *a clipelor*. Fiecare moment aduce cu sine dulceaţa unei anumite stări”. Iar cu câteva rânduri mai jos, referindu-se la pictorul impresionist se afirmă că acesta „negând implicarea afectivă şi profunzimea psihologică, neagă de fapt însăşi natura umană şi refuză să creadă în perfectibilitatea morală a sufletului”. Noi ne aducem aminte în schimb de Monet care, la patul muribund al mult iubitei sale soţii, este în stare să realizeze nu mai puţin de opt crochiuri… Fapt care a stârnit indignarea acelora din jur. Or, bietul pictor nu a făcut altceva decât să promoveze adevărul ideii citate mai sus despre *filosofia clipei* păstrând prin desenele sale pentru veci ultimele clipe ale fiinţei partenere de viaţă. În virtutea acestui episod, acord însemnătate de mare valoare minunatului gen crochiu, gen *în* şi *prin* care excelează şi prezentul volum.

Autorul crochiurilor întrebuinţează cu predilecţie tratarea interferentă a valorilor estetice cu cele ale altor câmpuri socio-umane. Întâlnim îngemănarea edificatoare a valorilor estetice cu cele sacre, morale şi, nu în ultima instanţă, cele educative.

Investigaţiile educaţionale se caracterizează prin lupta împotriva kitsch-ului, în combaterea *manelismului,* care, similar oricărui succedaneu sau surogat, te satură doar cu iluzia frumosului autentic, ştirbind dramatic bunăcuviinţa şi gustul estetic, mai ales în vârsta fragedă şi uşor manipulabilă a tineretului. Aidoma unui

semnal de alarmă se compară manelele de azi cu cele de ieri, în care ni se arată că „legătura cu fosta manea este extrem de firavă. Conţinutul erotic evoluează deseori către trivial şi obscen, inspiraţia nefiind capabilă să depăşească un anumit cadru tematic precum: banii, femeile, duşmanii, maşinile, fără să mai vorbim de inexistenţa rafinamentului poetic sau a cadrului stilistic. Acompaniamentul sumar a fost înlocuit de orchestrele mai mari, aşa-numitele *tarafuri*." Iată şi efectul manelistic: „Majoritatea copiilor noştri au ca primă formă de educaţie muzicală maneaua. Repertoriul lor este extrem de divers şi au un talent remarcabil în a reda toate acele melisme caracteristice manelei."

De multe ori analizele sale sunt relaţionale şi apar într-un mod teleghidat. Spre exemplu, reluarea muzicală a tristei iubiri dintre Francisca da Rimmini şi Paolo Malatesta povestită de Dante în celebrul cânt al V-lea din *Inferno – amore, amore, amore* – este urmărită nu numai la Franz Liszt în *Simfonia Dante* (1857), P.I.Ceaikovski în fantezia simfonică *Francesca da Rimmini* (1876), Serghei Rahmaninov în opera *Francesca da Rimmini* (1906), dar şi în metmorfoza lor tematică. „Subiectul transmigrează – scrie autorul – sub forma unor legende noi cum ar fi Pelléas şi Mélisande, fertilizând imaginaţia altor compozitori precum: Debussy, Schönberg, Sibelius".

Una dintre temele îndrăgite reprezintă creaţia atitudinală a lui Beethoven. Căutarea perseverentă a răspunsului asupra întrebării Muss es sein? (Trebuie să fie?) de la începutul ultimei părţi din cvartetul op.135, se leagă organic cu reflexiile autorului asupra interiorităţii spirituale a compozitorului. Beethoven în conştiinţa sa filosofică „îşi dă seama că fiinţa lui ia naştere tocmai din această confruntare cu sentimentul îndoielii. Raţiunea lui admite paradoxul lui „te-am găsit, Doamne, ajută-mă să te caut." Eliberat de constrângerile acestui motiv, fiinţa lui se lasă invadată de lumina credinţei care pune definitiv stăpânire pe cugetul lui". Să adăugăm dictonul apodictic beethovenian, ceea ce l-a urmărit de la Testamentul din Heilligenstadt şi până la programatismul sacru al ultimelor cvartete: *per aspera ad astra*. Şi, tot de investigaţiile

destinului beethovenian, se leagă şi profunda observaţie – drept corolar al confruntărilor de idei şi de sentimente al prezentului volum – juxtapunerea ultimelor capodopere, *Simfonia a IX-a* şi celebra *Missa Solemnis*. Ele, prin complementaritatea lor tonală – re minor *versus* Re major – simbolizează marea unire a fiinţei umane cu spiritualitea universului, aidoma forţelor feminine şi masculine din alegoria tainicului desen al sfericului oriental Jing-Jang. În concluzie, ele sunt lucrări monumentale care „prin viziunea pe care o propun asupra celor două genuri abordate, sunt marcate de ştergerea graniţelor dintre ele. Genul simfonic se revarsă în cel vocal precum cel vocal în simfonic. Aceeaşi barieră dintre sacru şi profan dispare întrucât sentimentul laic al înfrăţirii dintre oameni capătă proporţii eshatologice, la fel cum credinţa exprimată în relaţia cu Dumnezeu se întâlneşte cu natura umană marcată de experienţa îndoielii şi a păcatului".

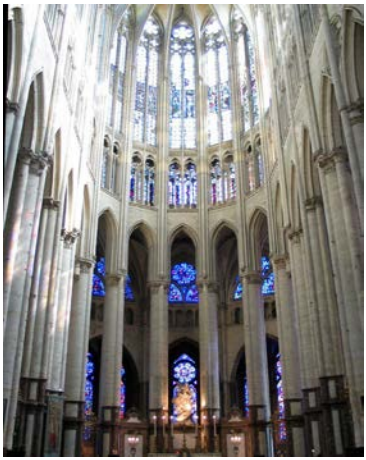
În speranţa că nu am diminuat prea mult curiozitatea cititorului cu intervenţiile noastre de mai sus, îl avertizăm în final că Domnia lui ţine în mână un volum de splendide crochiuri care prin puterea retorică a oximoronului – *şi într-o picătură de apă poate fi prezentă marea* – îi oferă o lectură pe cât de captivantă pentru citit pe atât de bogată pentru reflexie cu sensurile sale stratificate într-o polifonie şi polisemie care, cu siguranţă, vor procura experienţe estetice dintre cele mai promiţătoare.

Budapesta, 1 februarie 2011

Prof. Univ. Dr. Ştefan Angi

1. Arta gotică

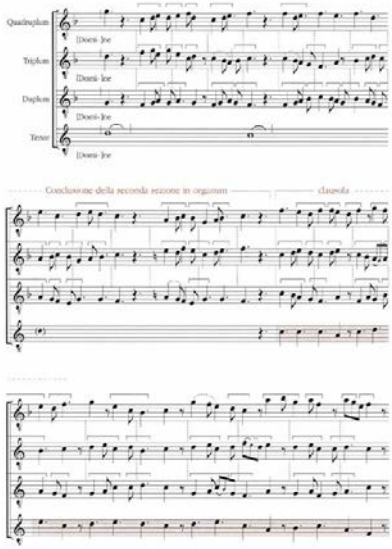
Contrar prejudecăţilor, perioada Evului Mediu este una dintre cele mai fascinante din istoria europeană. Şi asta pentru că gândirea îmbracă forma cea mai abstractă şi mai rafinată a minţii umane. Ea se sustrage lumii înconjurătoare preferând, chiar dacă uneori navighează pe terenuri aride, o formulare ancorată în categoriile idealismului sau misticismului religios. Ruptura dintre Renaştere şi Evul Mediu nu este atât de profundă pe cât s-a vehiculat, dimpotrivă, există o continuitate care, cel puţin la nivelul simbolisticii imaginarului, îşi găseşte justificare. J. Huizinga arăta în celebra lui carte *Amurgul Evului Mediu* că un contrast esenţial între alegoria din Evul Mediu şi mitologia Renaşterii nu există, statuând în felul acesta o perpetuare a gîndirii simbolice specifice Evului Mediu în spaţiul Renaşterii. Şi chiar dacă realismul are încă prioritate în faţa nominalismului întrucât teologia şi filosofia îşi tratau categoriile ca pe nişte fiinţe reale, Renaşterea va însemna în primul rând începutul unei noi viziuni asupra simbolului, mai generală şi mult mai complexă.



Tocmai la graniţa dintre cele două perioade ia naştere arta gotică, artă ce îmbină esoterismul specific Evului Mediu, trăirea religioasă şi explozia de raţionalitate şi sentimentalism a Renaşterii. Acest lirism este regăsit de Umberto Eco la misticii secolului al XII-lea şi al XIII-lea. Şi chiar dacă „mistica rătăceşte prin alte regiuni ale sufletului, neîndoielnic, tocmai în categoriile sale putem găsi germenii unei viitoare estetici a inspiraţiei şi intuiţiei, (…) o

estetică a sentimentului exprimat conţinută *in nuce* în întâietatea acordată de franciscani voinţei şi iubirii.”[1]

Unul dintre primele edificii ale artei gotice este chiar catedrala *Notre-Dame* din Paris în cuprinsul căreia va înflori celebra şcoală muzicală patronată de primii compozitori de muzică cultă, Leoninus (1150 - 1201) şi Perotinus (sec. XIII). Ei devin promotorii creaţiilor muzicale polifonice care instituie un spaţiu sonor proiectat pe verticală, reflex al elanului către lumină specific edificiului în care luau naştere. Monumentalitatea acestor creaţii îl vor determina pe Umberto Eco să le compare cu arhitectura gotică. El intuieşte cum „...din străfundurile unei note generatoare urcă mişcarea complexă a unui contrapunct de o cutezanţă cu adevărat gotică, iar trei sau patru voci menţin şaizeci de măsuri consonante pe aceeaşi notă de pedală, într-o diversitate de înălţări sonore asemănătoare pinaclurilor unei catedrale...”[2]



Tocmai această pedală se menţine şi astăzi în cântările de cult bizantine. Şi dacă în arta muzicală orientală evoluţiile vor fi lente, occidentul se va aventura în cea mai temerară cruciadă prin care era vizată cucerirea bastionului creativităţii umane, tocmai acea caracteristică care apropie creatura de Creatorul său. Astfel, mentalitatea occidentalului se aliază rolului demiurgic pe care fiinţa umană l-ar deţine ca finalitate. Omul va fi înţeles mai mult ca principiu activ, ca o forţă care-şi rânduieşte şi îşi guvernează

[1] Umberto Eco, ***Arta şi frumosul în estetica medievală***, trad. Cezar Radu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 148.
[2] ibidem, p. 50.

propriul destin creator. Arta sa îşi găseşte izvorul în pulsiunile sufletului său, în tendinţele sale obscure, motivaţiile ei vor deveni abisale, gândurile lui de neînţeles. De unde pleacă toate acestea în muzică? Din instaurarea unei perspective verticale asupra muzicii. Vechile disonanţe vor câştiga o forţă expresivă neîntâlnită prin simpla verticalizare a lor. Dar lucrurile nu au stat aşa întotdeauna.

La început, preeminenţa intervalelor consonante, austeritatea lor armonică va institui adevărate coloane sonore care îşi revendicau întâietatea în cucerirea spaţiului auditiv. Periodicitatea devine regulă generală, lucru care generează adevărate colonade în muzica gotică, viitorii stâlpi de susţinere din întreaga arta muzicală occidentală. Însăşi austeritatea lor este un reflex al lăcaşelor în care au luat naştere. Până la dantelăriile din piatră apărute mai târziu, uneori în mod excesiv (cum se va întâmpla în goticul perpendicular, decorativ sau flamboaiant), lumina va fi primul element decorativ din catedrala gotică. Ea dezvăluie imaginaţia primitivă, puritatea şi frăgezimea impresiilor, inocenţa umană. În plan arhitectonic ea are menirea de a dematerializa spaţiul interior pentru a crea inserţia unui spaţiu al sacralităţii. Aceeaşi lumină austeră, atât de profund şi intens înrudită cu lumina increată, răzbate din şiragul de cvarte, cvinte şi octave, căci ea anunţă zorii umanităţii prin culoarea crepusculară a nemărginirii orizontului care dizolvă ultimele sclipiri ale imaginaţiei metafizice şi pătrunde în lumina solară a erei raţionale.

Arta gotică este expresia ispitei înălţimilor. Sentimentul sacrului, al prezenţei infinite, îşi găseşte formă palpabilă în arta gotică. Ascensionalitatea privirii se pierde în indefinit. Este modul prin care arhitectura gotică înalţă mintea umană de la observarea realităţii materiale la contemplarea lumii spirituale. Şi întrucât catedrala gotică devine „simbolul vizibil al realităţii

suprasenzoriale”[3] cum afirma George Henderson, un fel de Ierusalim ceresc în care sunt pacificate toate neliniştile umane, muzica devine aşezământul, voalul prin care este consfinţit spaţiul sacru din interiorul ei. Referitor la delimitarea spaţiului sacru, vitraliul îşi revendică o dublă funcţie simbolică. El filtrează lumina naturală pentru a o spiritualiza, fapt care trimite cu gândul la ideea unei purificări personale prin care trebuie să treacă fiecare creştin pentru a câştiga mântuirea veşnică. Pe de altă parte, vitraliul poate să însemne un portal către lumea divină, un simbol al setei de desăvârşire, înclinaţia firească spre necunoscut şi mister. Cele două sensuri se conjugă în expresia unei invitaţii la mântuire care nu ar avea loc fără sacrificiul personal.

Lumina raţiunii şi a credinţei sunt dimensiuni complementare, ele nu cunosc o distincţie netă aşa cum va proceda mai târziu William Ockham (1288 - 1348). În Renaştere, filosofii vor opune raţiunea credinţei. Ulterior, raportul dintre credinţă şi raţiune va fi restabilit. În arta gotică, misterul infinit soarbe gândirea raţională, o reduce la tăcere pentru a predispune sufletul către contemplaţie, pentru a-i da prilejul cunoaşterii adevărurilor revelate în duh. Este un câştig incomensurabil de care occidentalii devin tot mai puţin conştienţi. De ce astăzi, mai mult ca niciodată, arta gotică este receptată prin forme de spiritualitate străine sau deformate? Catedrala gotică, imens arsenal construit pentru a vorbi generaţiilor viitoare de prezenţa lui Dumnezeu, pare a-şi fi ratat ţinta în interiorul unei mentalităţi în care religia nu mai este decât o formă de cultură. Uneori ne refugiem la adăpostul frumuseţilor ei, dar ce vom face atunci când şi acestea vor pieri?

---

[3] George Henderson, ***Goticul***, trad. Gabriel Gafiţa, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980, p. 63.

2. Lumina tenebrelor

Omul îşi poartă cu sine şi raiul, şi iadul. Doar în limitele acestor mecanisme poate funcţiona. Atunci când alege iadul suferă constrâns; când alege raiul îşi va asuma suferinţa ca pe o bucurie, va alerga în întâmpinarea providenţială a ei, căci n-a luptat până la sânge cu păcatele lui şi din acceptarea crucii prinde rod mântuirea sa. Natura umană este croită dintr-un amestec bizar de bine şi rău, însă, uneori, devine extrem de dificil a o judeca după anumite precepte morale. Atunci când optează să se situeze dincolo de bine şi de rău, omul acceptă disperarea celui care nu admite sau nu vrea să admită existenţa *sinelui, sinele* fiind luat aici în accepţiune kierkegaardiană ca un complex de mai multe tipuri de sinteze. El devine despotul propriei conştiinţe. Într-o astfel de situaţie există două căi: fie cade sub greutatea ei şi îşi pierde echilibrul interior, fie o striveşte printr-un efort demonic al voinţei care sfârşeşte prin a o suprima, căpătând astfel un aparent echilibru. Dacă în perimetrul teologiei morale lucrurile sunt clare, mai greu se lasă dezvăluite atunci când aducem în discuţie arta.

Istoria muzicii cunoaşte un singur caz în care un compozitor să fi ucis pe cineva, şi, ceea ce este mai oribil, acel cineva să fi fost tocmai soţia sa. Celebritatea lui datorează mai mult acestui eveniment nefericit decât compoziţiilor lui, unice în epocă. Carlo Gesualdo da Venosa (1560 - 1613), compozitor italian provenit dintr-o veche familie nobilă, născut la Napoli, a dat mărturia geniului său componistic scriind şase volume de madrigale, majoritatea având o scriitură pe cinci voci, dar şi muzică religioasă ce trădează deseori conflictul interior determinat de fapta sa. Biografiile sale vorbesc despre o viaţă plină în excese, dar şi de talentul nemăsurat manifestat de timpuriu în arta muzicală. Căsătorit cu verişoara sa, Donna Maria D'Avalos, Gesualdo o va ucide atunci când va afla de relaţia ei adulterină. La fel era să procedeze cu fiul său a cărui paternitate îi era îndoielnică. Se căsătoreşte a doua oară cu Eleonora d'Este, fiica lui Alfonso d'Este, duce de Ferrara, cea care va sădi în sufletul său speranţa mântuirii apropiindu-l de biserică. Abia atunci va compune

muzică responsorială pentru slujba religioasă dar şi cântece sacre, prilej de a-şi destănui latura sa romantică, profund afectată de încălcarea celei de a cincea porunci divine.

Gesualdo explorează spaţii sonore neobişnuite pentru seninătatea şi optimismul Renaşterii prefigurând angoasa şi disperarea expresionistă. Mixtura de melodii desfăşoară periodic mişcări omofone alternând cu profunde prefaceri de natură contrapunctică şi armonică. Cromatismul abordat provoacă modulaţii surprinzătoare afectând substanţa sonoră a discursului muzical. Tocmai acest cromatism devine în mâinile lui Gesualdo elementul prin care dă glas trăirilor sale existenţiale, lăsând impresia că sfidează orice atracţie modală. În multe cazuri configuraţia unimodală a lucrării descinde în aria polimodalului, vecinătatea mai multor structuri modale determinând naşterea unor neobişnuite pulsiuni patetice. Patosul lucrărilor sale este în consecinţă unul de esenţă armonică şi nicidecum expresivă. Mutaţiile care provin în tectonica pieselor nu alterează stilul interpretativ specific Renaşterii care caută exprimarea sentimentelor printr-o expresie reţinută, lipsită de orice sentimentalism. Fiecare linie contrapunctică se înscrie pe orbita ei sugerând mişcarea aştrilor pe bolta cerească care nu ştiu de existenţa lor, dar care interacţionează într-un mod tainic.

Doru Popovici remarcă cu fină acuitate analogia dintre muzica lui Gesualdo şi tehnica clar-obscurului rembrandtian. În fond, pagini muzicale de o lumină aurorală alternează cu altele la care anomaliile sonore scot în evidenţă semnificaţia simbolică a unor cuvinte precum *pietatis, miserere, ora pro nobis, dolor meus* etc. Gesualdo proiectează propriile suferinţe morale eternizîndu-le în constelaţii sonore inegalabile, el sublimează prin forţa cathartică a artei sale ceea ce natura umană nu mai poate duce la capăt. Arta lui devine mântuitoare pentru că îşi are izvorul în sufletul unui om care s-a confruntat cu tenebrele păcatului. El se smulge din adâncul pustiirii sufleteşti având ca aliat harul supranatural şi darurile lui naturale. Fără să fie preocupat de adevăruri teologice, Gesualdo acceptă lumina spiritului, lupta care se dă în planul conştiinţei pentru a avea parte de pacea sufletului. Asemenea psalmistului care, aflat în

umbra rătăcirii, ridică glasul către Dumnezeu prin invocaţii scurte şi pasionale, Gesualdo ridică scutul artei sale pentru a se apăra de orbirea păcatului dar şi pentru a trimite către înalt glasul său cutremurat de lumina regăsită în adâncul tenebrelor.

3. Şi bucuria mea mă tulbură...

Păcatul desfigurează fiinţa umană, o readuce la stadiul animalic de conştiinţă bântuită de temeri, îi smulge demnitatea şi o proiectează într-o zonă a tendinţelor obscure, a complexelor de inferioritate, a gândurilor care nu se pot exprima sau a amintirilor refulate. Micile bucurii se ofilesc iar sufletul se aruncă în vâltoarea trăirii experimentelor la limită, a *senzaţiilor tari* în care civilizaţia contemporană s-a specializat *in extremis* ca diversitate şi rafinament. Nevoia de ceva *tare*, de ceva *cool* îi umple golul existenţial căscat subit la marginea fiinţei sale. După experienţa freudiană de la începutul secolului al XX-lea, omul modern pare să fi găsit mecanismele psihologice de a supravieţui efectelor păcatului.

Desigur, tot sufletul, aflat în perpetuă aspiraţie spre mântuire, va resimţi în mod dureros aceste efecte. Bucuriile lui vor fi mute, fericirea o proiecţie palidă a ideii de bine, viaţa va deveni un fel de existenţă moartă, plăcerile lui vor deveni ucigătoare. Iată o scurtă analiză a sufletului unuia dintre cei mai remarcabili compozitori ai Renaşterii târzii, Gesualdo da Venosa (1560 - 1613), analiză care vine să explice unele dintre marile paradoxuri ale creaţiei acestuia.

Gesualdo este unul dintre compozitorii care, în plină Renaştere, prefigurează pasiunea romantică dar, mai ales, angoasa expresionistă. Majoritatea madrigalurilor şi a cântecelor sacre poartă pecetea experinţei personale căci, aşa cum aminteam, sentimentul vinei sale i-a umbrit toată viaţa chiar dacă forul judecătoresc de atunci şi biserica l-au absolvit de vină. Împrejurarea în care a decurs omuciderea, precum şi mentalitatea vremii conform căreia principele rănit în onoarea conjugală are dreptul de a-şi face dreptate, îi scuzau aparent fapta.

Ca şi temperament, Gesualdo este departe de voioşia şi galanteria italiană, deşi se trage dintr-o familie cu vechi renume princiar în peninsulă. El pare mai apropiat de sensibilitatea nordic-germană decât de cea italiană, motiv pentru care caracterul lui închis, lipsit de sociabilitate, era perceput în sudul napolitan şi mai pregnant. *Prinţul negru,* numele neoficial sub care îl cunoşteau supuşii săi (fără să planeze asupra lui vreun sens periorativ), va contrasta cu figura unchiului său, Carlo Borromeo, arhiepiscop de Milano, declarat ulterior sfânt de Biserica Romano-Catolică. Nepotul părea damnat irevocabil atunci când, având exemplul sfinţeniei înaintaşului său, îşi va ucide soţia.

Totuşi, pronia cerească i-a hotărât un alt destin. Să-şi afle mântuirea compunând. Sufletul lui Gesualdo a aspirat la universalitate în arta sa, el nu s-a complăcut în a scrie nişte compoziţii drăguţe, superficiale în conţinut, aşa cum procedau mulţi madrigalişti ai vremii. Paradoxul creaţiei lui rezidă în contrastul funciar dintre cuvântul exprimat şi caracterul muzicii ce se pliază peste acesta. Deşi bucuria, lumina, surâsul, peisajele primăvăratice nu lipsesc din suportul său textual, muzica pare deseori să le înfiereze prin evoluţii sonore disonantice al căror mister tulbură profund orice sensibilitate. Ce anume determină acest lucru? Spectrul păcatului, moartea, descompunerea, viaţa lipsită de finalitate, căinţa fără speranţă să fie oare realităţile existenţiale care surpă ascensiunea lui către lumină? Sau poate nevoia lui de a da profunzime unor sentimente umane îl împinge să folosească drept inovaţie oximoronul muzical, replică a tehnicii clar-obscurului din pictură. De ce oare bucuria la Gesualdo trebuie să se transforme în lamentaţie, surâsul într-o grimasă dureroasă, elanul într-un avânt trenat iar căinţa într-un ţipăt existenţial? Experienţa personală pare să-i fi declanşat viziuni infernale, materializând în arta muzicală incapacitatea lui de a comunica verbal sau empatic cu semenii. Giulio Caccini, unul din contemporanii săi, coleg de breaslă, găseşte în muzica lui Gesualdo şi raiul, şi iadul, amestec bizar de sacru şi profan, fericire şi nefericire, care ar constitui astfel premiza oricărui extaz muzical.

Gesualdo a ales de multe ori poeziile lui Torquato Tasso ca impuls inspirator pentru armoniile sale cromatice. Le-a ales întrucât, asemenea poetului, şi muzicianul se făcea deseori însoţitorul înfricoşătoarei cete a Eryniilor. De aceea cromatismul său nu are valoare experimentală ci, mai degrabă, existenţială. Formula cromatică întoarsă simbolizează la Gesualdo suferinţa împinsă la extrem, suferinţă care îi aduce la picioare hăul morţii. El pregustă moartea, dar niciodată nu se contopeşte cu ea. Peste mai bine de un secol, J. S. Bach va prelua în multe din creaţiile sale acest motiv pentru a simboliza realitatea crucii sau adevărurile dogmatice ale credinţei sale.

Polifonia lui Gesualdo respectă cu stricteţe tradiţia. Cele cinci sau şase voci ale ansamblului coral sunt asemănate deseori cu vaietele unor osândiţi a căror suferinţă veşnică multiplică la infinit suferinţa lui Gesualdo. De aici survin neobişnuitele sonorităţi care par să rupă zăgazurile armoniei. Unisonul lipseşte întrucât în concepţia lui Gesualdo el nu poate exprima durere sau căinţă. Mixtura densă de melodii îi permite să sondeze limitele tonalităţii în aşa fel încât aceasta să nu secătuiască niciodată. Septimele şi nonele nepregătite, modulaţiile surprinzătoare, sunetele disonante dau impresia unor aştri care s-au desprins de pe fundalul boltei cereşti, a căror cădere lină (contemporanii lui Gesualdo percepeau disonanţele armonice cu o acuitate sporită faţă de noi) străpunge planul moral al conştiinţei, provocând noi constelaţii eidetice. Este o lume aflată în dezechilibru, care s-a năpustit asupra celor mai intime resorturi ale sale.

Gesualdo a purtat cu sine până în mormânt durerea faptei lui. De aceea madrigalele sau cântecele sacre o repetă până la extenuare. El mărturiseşte penitenţa sa lumii întregi. Şi ce formă mai nobilă şi mai delicată de a face acest lucru decât având ca intermediar nepieritoarea artă a sunetelor:

Pietà, Signor, pietade,
io peccator mi pento
e della gioia mia mi fo tormento …

Milă, Doamne, miluieşte-mă,
eu păcătosul mă căiesc
şi bucuria mea mă tulbură...

4. Opera „Flautul fermecat” - ipostază a iniţierii francmasonice

Către sfârşitul vieţii, Mozart (1756 - 1791) avea să scrie una dintre cele mai fermecătoare opere cu care, în data de 30 septembrie 1791, la Theater af der Wieden, a repurtat un mare succes. De acest succes nu avea să se bucure prea mult întrucât, la 5 decembrie în acelaşi an, el avea să decedeze în condiţii neelucidate nici astăzi. Opera se numea *Flautul fermecat* şi avea la bază un basm oriental cules de Martin Wieland. Emanuel Schickaneder, cîntăreţ, libretist şi actor talentat, directorul unui teatru de cartier din Viena, avea să-i propună lui Mozart să compună o operă pe un libret întocmit de el. Schickaneder era prieten vechi al familiei Mozart şi făcea parte împreună cu Mozart din aceeaşi lojă masonică vieneză. El spera ca în urma montării unei astfel de opere să depăşească dificultăţile materiale prin care trecea teatrul său.

Mozart va fi fascinat de subiect încă de la prima citire a libretului care, deşi avea unele stângăcii de concepţie, va fi redresat prin compunerea unei muzici geniale. Circulă mai multe teorii cu privire la acest libret la care, se pare, şi-ar fi adus într-o mai mică măsură aportul şi Mozart. Una dintre teorii afirmă că Mozart, captivat de subiect, va insera în cadrul libretului elemente care dezvăluiau actul de iniţiere la care erau supuşi cei care doreau să facă parte din loja masonică. Din această cauză, el ar fi îndurat ulterior umilinţa de a fi fost destituit din funcţiile pe care le deţinea în cadrul acestei organizaţii. Dar să povestim, pe scurt, subiectul operei: *Pe meleagurile stăpânite de Regina nopţii se rătăceşte prinţul Tamino, fugărit de un şarpe uriaş. În timp ce el se prăbuşeşte fără cunoştinţă, monstrul este ucis de trei zâne, supuse ale Reginei nopţii. Când îşi revine, prima făptură pe care o vede este Papageno, păsărar sălbatic, îmbrăcat în pene, căruia crede că-i datorează salvarea. Reapariţia zânelor lămureşte situaţia, ridiculizând vanitatea păsărarului. Ele îi dăruiesc prinţului un medalion cu chipul Paminei, fiica reginei lor (ce fusese răpită de vrăjitorul*

Sarastro), care îl farmecă. Apariţia feerică a Reginei nopţii, durerea şi îndemnul ei de a-i salva fiica pe care i-o promite de soţie decid plecare prinţului în necunoscut, în tovărăşia lui Papageno, a trei tineri supuşi şi a unui flaut fermecat, primit în dar de la cele trei zâne, menit să-l salveze în momente grele. Ei o vor găsi pe Pamina pe domeniul lui Sarastro, păzită de maurul Monostatos şi ameninţată de încercările lui de a o cuceri. Întâlnirea dintre cei doi tineri are loc în marea scenă finală, când apare Sarastro, marele preot al templului lui Isis şi Osiris. El îl pedepseşte pe Monostatos şi îi invită pe oaspeţi în templu pentru a fi supuşi unor probe de virtute: a tăcerii, a focului şi a apei (prin care Tamino şi Pamina trec cu mult curaj). Puterea dragostei învinge, dar forţele răului (Regina nopţii, cele trei zâne şi Monostatos) încearcă să atace templul. Ei se prăbuşesc în abis, în timp ce marele preot şi discipolii lui slăvesc puterea dragostei şi a armoniei.

Spiritul francmasoneriei se regăseşte în mai toate organizaţiile umaniste care s-au perindat de-a lungul timpului, în marile revoluţii artistice, culturale, sociale sau religioase având ca punct de plecare acele bresle de meşteşugari constituite pe lângă catedralele gotice. Umanismul, apariţia protestantismului, Iluminismul, revoluţia franceză, marile prefaceri din Anglia şi până la Declaraţia drepturilor omului şi religiile de tip New Age par inspirate de această mişcare. Acest spirit de toleranţă, cultul muncii, umanismul promovat la toate nivelurile sociale avea să-l determine pe Mozart să intre în rândurile lor. La acest lucru va contribui şi cearta dintre el şi Arhiepiscopul de Colloredo, stăpânul său din Salzburg, de care se va dezice. Cu toată popularitatea ei, francmasoneria rămânea o societate secretă ale cărei deziderate trebuiau bine păstrate. Deţineau un ritual de admitere în rândul acestei mişcări, ritual inserat de Mozart în cadrul operei sale. Conform acestuia, *neofitul* primit într-o lojă masonică trece, cu ochii legaţi, prin probele focului, apei şi ale aerului şi efectuează trei călătorii în care îşi povesteşte pe scurt copilăria, adolescenţa şi momentul când a realizat că a devenit bărbat responsabil. E primit ucenic. Ascultă şi îşi impune tăcerea. Descoperă virtuţile tăcerii şi

învaţă, prin simbolismul altarelor, un vocabular nou ce-i orientează gândirea spre marile idei generale. Devenit *calfă*, el trece în revistă mijloacele de care dispune pentru a accede la diverse ştiinţe. Apoi, după ce a dat Lojii suficiente garanţii de fidelitate, cinste şi sârguinţă, este admis la solemnitatea de acordare a gradului de *maestru*. La sfârşitul ceremoniei, va fi un mason pe deplin integrat în grup. Gradul de maestru conferă dreptul de a îndeplini funcţiile de răspundere. Simbolismul masonic al operei este evident.

O altă teorie susţine că *Flautul fermecat* este o alegorie îndreptată împotriva lui Leopold al II-lea, împăratul Austriei, care îi persecuta pe masoni. *Sarastro* îl reprezenta pe Ignaz von Born, liderul francmasoneriei austriece, *Regina nopţii* era împărăteasa Maria Theresa, duşmana masoneriei, iar Tamino îl întruchipa pe Josef al II-lea, predecesorul lui Leopold, care fusese binevoitor faţă de masoni. Interesant este că, peste zece ani de la premieră, opera va fi cântată şi la Paris cu titlul *Misterele lui Isis*.

Indiferent de interpretările care circulă pe seama ei, opera *Flautul fermecat* are valoare perenă. Ea rămâne una dintre cele mai îndrăgite şi ezoterice opere care s-au scris vreodată.

În opera *Flautul fermecat* Mozart face apel la principiile francmasoneriei şi ideile lui Joseph al II-lea. Rezultatul acestei opere este acela că avem drept moştenire nu o monumentală muncă didactică, ci o adevărată dramă muzicală.

Astfel, Mozart dezvăluie în cadrul operei componenţa lojii masonice prin prezenţa celor 18 bărbaţi iniţiaţi care corespund lojii fraţilor, şi prin Sarastro care reprezintă stăpânul suprem. Între membri există un respect mutual şi consemnul egalităţii.

Afirmaţia membrilor lojii în ceea ce priveşte dacă un prinţ ar fi capabil să îndure actul iniţiatic atât de sever este întâmpinat de Sarastro cu cuvintele: *El este un om, aceasta este mai mult decât suficient*. Calitatea umană presupune în concepţia lor capacitatea de a îndura anumite suferinţe. Calea către iluminare începe cu acceptarea acesteia. Privind opera în ansamblu, ea începe cu Tamino privind fix domeniul Reginei nopţii, şi se sfârşeşte cu iniţierea lui şi

căsătoria cu Pamina, în domeniul soarelui. El merge de la întuneric către lumină, aşa cum a fost descris ritualului iniţierii francmason.

Numărul trei, ca simbol al revelaţiei divinităţii, joacă un rol important în ritualul masonic ca şi în lumea magică a poveştilor. El se regăseşte în cadrul operei în mai multe ipostaze. Încă de la început, uvertura începe cu trei puternice acorduri (cele trei ciocănituri ale maestrului lojei?) şi tema în allegro care debutează printr-o tratare în stil fugat expusă la patru voci al cărei cap de motiv consistă în cântarea a şase note (multiplu de trei) care domină şi structurează întreagă uvertură prin reluarea lui pe întreg parcursul ei. Întreitul acord este de asemenea auzit după cuvântarea lui Sarastro, când el se roagă pentru Tamino să primească trei calităţi: tărie, curaj şi înţelepciune. Şi numărul personajelor care însoţesc plecarea şi drumul lui Tamino până pe teritoriul lui Sarastro este marcat de cifra trei. Există trei doamne, trei băieţi dar şi trei instrumente magice: un flaut, un glockenspiel şi un nai menite să-i sprijine în momente de cumpănă. Tamino găseşte trei temple la intrarea în domeniul lui Sarastro şi face trei încercări de a intra. Şi, nu în cele din urmă, Tamino este pus la încercare de trei ori.

Pamina este de asemenea subiect al încercărilor prin foc şi apă. Aceasta este cu atât mai remarcabil cu cât loja masonică consistă exclusiv din bărbaţi. Acest test al dragostei a fost mai important pentru Mozart decât stricta aderare la convenţia masonică. Chiar în final, corul iniţiaţilor include şi voci feminine. În această interpretare se află toată umanitatea *Flautului fermecat*, al cărui nou domeniu include surori cât şi fraţi.

În afară de toate acestea, Andras Batta[4] constată că personajele *Flautului fermecat* sunt din punct de vedere genealogic dificil de determinat. Ele apar ca şi într-o lume de poveste. A fost odată un prinţ. Numele său era Tamino şi el a ieşit afară în lume. Papageno chiar nu ştie unde s-a născut el sau care-i sunt părinţii. Presupunem că ostilitatea dintre Regina nopţii şi Sarastro se bazează

[4] Andras Batta, ***Opera – Composers, Works, Performers***, Editura Ullmann, 2005, pp. 400-401.

pe un conflict familial. Care a fost relaţia în împărăţia bătrânului rege (tatăl Paminei) dintre Regina nopţii şi Sarastro? Nicolaus Harnoncourt presupune că Sarastro trăia la curte ca prieten al familiei. Ingmar Bergman crede chiar că ei sunt un cuplu divorţat. Este Sarastro tatăl Paminei, şi bătrânul rege o invenţie numai a mamei noapte cu intenţia de a-l ponegri pe Sarastro în ochii Paminei? Pamina este victima acestui conflict, ea simte că a fost abandonată pentru totdeauna. Disperarea ei o conduce către încercarea de sinucidere.

Sarastro este înalt preot al iniţiaţilor şi el este aproape întotdeauna prezentat ca un simbol al umanităţii. Prima lui arie este un fel de rugăciune preoţească în care, aşa cum aminteam, se roagă pentru Tamino să primească cele trei calităţi.

Judecând mai departe personalitatea lui Sarastro, Andras Batta remarcă şi alte lucruri care probabil pentru Mozart, prin faptul că le aminteşte în operă, reprezentau o critică la adresa stăpânului lojii din vremea sa. La început Sarastro se întorcea la palatul său de la vânătoare într-un cortegiu triumfal tras de lei. De asemenea, ele este deţinător de sclavi şi îi comandă ca Monostatos să fie pedepsit cu 77 de lovituri peste tălpile picioarelor. Mai târziu, el pretinde că *răzbunarea îi este necunoscută*.

Sarastro a luat-o în posesie pe Pamina prin forţă. Frumuseţea lui Sarastro constă însă în faptul că el se retrage în favoarea mai tânărului său rival şi ia îndrăgostiţii sub protecţia sa ca un prieten patern. Aceasta este încercarea lui Sarastro prin foc şi apă. Astfel, el se mişcă în direcţia idealismului pe care îl proclamă.

Sacru şi profan se împletesc în creaţia şi viaţa lui Mozart. Moartea lui survine la scurt timp după ce terminase *Flautul fermecat* şi lăsase neterminat celebrul *Requiem*. Profunda lui religiozitate se remarcă explicit în aceste ultime două creaţii monumentale, ca o imensă zestre spirituală lăsată umanităţii.

5. Personalitatea lui Mozart în scrisorile sale

Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb (Amadeus) este numele de botez al compozitorului Mozart. Este un nume predestinat care mărturiseşte de *iubirea duioasă a lui Dumnezeu* pentru cel care într-un trup firav a ştiut să grăiască din *gură de aur* despre puterea mântuitoare a muzicii cu acelaşi spirit cu care a făcut-o apostolul *Ioan* atunci când propovăduia vestea cea bună a lui Cristos. Despre creaţia lui Mozart, Schubert afirma că reîntrupează „paradisul pierdut al muzicii", Gounod identifica spiritul lui Mozart cu însăşi muzica, iar Cioran vorbea de capacitatea acesteia de a reda sufletului starea de rai, de unitate nediferenţiată a facultăţilor acestuia.

Dacă creatorul Mozart este mai bine cunoscut publicului, mai puţin cunoscută este personalitatea omului Mozart aşa cum reiese ea din scrisorile acestuia adresate tatălui, mamei, soţiei, sorii sau altor prieteni sau cunoştinţe de-ale lui. Cele mai multe îl au ca destinatar pe tatăl său, nu numai datorită sentimentului de filiaţie dintre aceştia, ci şi datorită faptului că Leopold Mozart i-a îndrumat paşii către o carieră muzicală, i-a predat noţiuni de cultură generală, urmărind îndeaproape întreaga lui evoluţie spirituală. Remarcând talentul muzical cu totul neobişnuit al acestuia, nu va precupeţi nici un efort pentru a-l prezenta familiilor nobile sau curţilor regale europene, astfel că, Mozart, încă de mic copil, va fi un răsfăţat al acestora. Chiar Leopold Mozart mărturiseşte, uimit de genialitatea tânărului novice, că la 7 ani îi erau deja publicate patru sonate, că era în stare să citească orice partitură la *prima vista*, că la 12 ani îşi dirija deja prima operă, *La finta semplice*. Era conştient de minunea la care este martor mulţumindu-i lui Dumnezeu pentru nenumăratele daruri cu care era înzestrat copilul lui. Împletea această recunoştinţă cu satisfacţia că, privindu-l pe copilul Mozart, chiar şi cei mai înfocaţi atei erau tulburaţi în cugetul lor de trăinicia afirmaţiilor care negau existenţa lui Dumnezeu. „Îi datorez această faptă lui Dumnezeu-Atotputernicul, altfel aş fi creatura cea mai nerecunoscătoare. Și dacă sunt vreodată dator să conving lumea de acest miracol, atunci tocmai acum trebuie să o fac, când se ridiculizează tot ce se cheamă minune

şi se contrazice orice miracol. Trebuie deci să-i conving! N-a fost oare o mare bucurie şi o mare izbândă pentru mine când am auzit pe un adept al lui Voltaire spunându-mi cu mirare: „Este primul miracol pe care l-am văzut în viaţa mea!”

Mozart era înzestrat cu un talent muzical remarcabil. Unii s-au îndoit de valoarea lui ca instrumentist suspectând că clavecinul la care cânta ar fi pus în mişcare de o aparatură interioară. A fost nevoie de o expertiză care să înlăture o astfel de idee. Mozart avea 8-9 ani. Alteori, pe când avea vârsta de 10-11 ani, a fost închis într-o cameră, sub strictă supraveghere, comandându-i-se compunerea unei cantate într-o săptămână, cantată pe care el o va scrie într-o singură zi. Şi mai celebru este cazul în care scrie din memorie, la numai 14 ani, celebrul *Miserere* al lui Gregorio Allegri după doar o singură audiţie. Lucrarea fusese netipărită şi dăruită de compozitor Vaticanului care interzisese copierea şi răspândirea acesteia sub ameninţarea cu excomunicarea. Această lucrare are o scriitură polifonică la nouă voci pentru două coruri şi durează cel puţin cinci minute. Pentru a ne imagina memoria prodigioasă a lui Mozart gândiţi-vă că la orele de dicteu muzical, un student este solicitat să scrie după auz un fragment de două măsuri (câteva secunde), uneori la trei sau patru voci, după mai multe audiţii. Dificultatea de receptare a unor linii melodice suprapuse creşte aproape exponenţial cu adăugarea altora noi datorită faptului că fiecare se raportează la toate celelalte anterioare. Din această cauză, unii credeau în mod naiv că Mozart „îl are pe satana în cap, în corp şi în degete.”

Personalitatea lui Mozart a fost în general prezentată de muzicologi sau cineaşti, el apărând ca un om incapabil să se adapteze situaţiei familiale, căruia îi lipsea orice simţ pragmatic, cu un comportament uneori vulgar şi imoral, infantil şi credul, a cărui credinţă în Dumnezeu nu constituia un element demn de remarcat la el, cu o soţie care nu s-a ridicat niciodată la înălţimea chemării lui. Un fel de geniu alintat şi obraznic.

Scrisorile lui îi dezvăluie o altă latură a personalităţii sale. În primul rând credinţa de nezdruncinat în Dumnezeu care iese şi mai bine în evidenţă în momentele de descumpănire sufletească conferă

profunzime şi spiritualitate omului Mozart. La vestea morţii mamei lui nu se lasă cuprins de deznădejde ci îşi găseşte consolare în trei lucruri: (dar să-l lăsăm pe Mozart să vorbească prin intermediul scrisorilor sale) „în încredinţarea mea totală în voinţa lui Dumnezeu; apoi în faţa morţii mamei, atât de uşoară şi de frumoasă, căci mi-am dat seama cum într-o clipă mama devenise foarte fericită, mi-am dat seama cu cât este mai fericită decât noi, şi mi-am dorit în acea clipă să o însoţesc în călătorie. Din această dorinţă, şi din această râvnă, s-a născut a treia consolare a mea, anume că ea nu este plecată pentru veşnicie dintre noi. O vom revedea şi vom fi din nou împreună mai mulţumiţi şi mai fericiţi decât pe această lume." Interesant este faptul că credinţa lui într-o fericire ulterioară nu se fondează pe o suită de nefericiri, ci dimpotrivă, priveşte fericirea din această viaţă ca o pregustare a celeilalte fericiri care o depăşeşte neînchipuit de mult pe prima. De aceea viaţa lui decurge „în cea mai bună dispoziţie".

De asemenea, ultima scrisoare pe care o adresează tatălui său (presimţind moartea apropiată a acestuia) prilejuieşte o tulburătoare mărturisire de credinţă: „moartea este adevăratul scop final al vieţii noastre, eu, de câţiva ani, aşa m-am împăcat cu acest sincer şi foarte bun prieten al oamenilor, încât chipul lui nu mai are nimic înspăimântător pentru mine. Din contră, îmi aduce consolare şi linişte. Şi îi mulţumesc Dumnezeului meu că mi-a acordat prilejul să-i fac cunoştinţă în calitatea sa de cheie a adevăratei noastre fericiri. Nu mă culc niciodată în patul meu fără a cugeta că poate nu voi mai fi a doua zi. Cu toate acestea, nici un om dintre cei ce mă cunosc nu va putea spune că aş fi posac sau trist în societate. Şi pentru această fericire îi mulţumesc zilnic Creatorului meu şi o doresc din suflet fiecărui semen de-al meu." Atât de mult se aseamănă în această destăinuire cu înaintaşul său Bach care afirma că „moartea este încununarea oricărei existenţe." Asemenea lui Bach, Mozart este conştient că darurile sale sunt „pentru marea Lui cinstire şi glorie", dovadă nenumăratele pagini de muzică sacră din care desprindem celebra *Messă în Do minor*, şi mai ales nepieritorul *Requiem*, constituit ca o veritabilă zestre spirituală lăsată omenirii.

Se bucură, de asemenea, atunci când prigonitori ai credinţei sunt ajunşi din urmă de judecata lui Dumnezeu: „acum îţi dau o informaţie, pe care poate că ai aflat-o, anume că ereticul şi marele pungaş Voltaire a crăpat ca un câine, ca un animal – asta i-a fost răsplata!…” Probabil că Mozart aflase că la căpătâiul muribundului Voltaire slujise o călugăriţă care mărturisea că mai cumplite decât suferinţele trupeşti ale acestuia erau cele sufleteşti şi că aceasta nu şi-ar mai dori să ia parte la moartea unui ateu.

Dar iată şi latura afectivă a lui Mozart atunci când scrie tatălui său, cel căruia îi destăinuia toate frământările şi iniţiativele lui artistice, impresiile pe care le trăia atunci când cunoştea diverşi muzicieni sau admiratori ai artei lui şi chiar probleme de natură morală care îi chinuiau sufletul. Toate scrisorile îi descoperă latura vibrant umană a artistului, nevoit să se confrunte cu grijile mărunte de zi cu zi, cu intrigi şi supărări, cu satisfacţii şi neajunsuri, cu speranţe şi certitudini de mai bine.

I se adresează lui cu „preaiubitul, preabunul meu tată” şi-i face una dintre cele mai înduioşătoare urări prilejuită de sărbătorirea zilei de naştere a acestuia: „Îţi doresc să trăieşti atâţia ani, câţi vor trebui ca să nu mai fie nimic de făcut nou în muzică…”

Şi-a iubit soţia, a stimat-o şi i-a apreciat calităţile morale cu un deosebit simţ critic, s-a preocupat îndeaproape de bunăstarea familiei lui în mijlocul căreia găsea întotdeauna întregul sprijin moral şi sufletesc de care avea nevoie. A reuşit să îmbine în mod admirabil starea de familist cu firea lui de artist şi creator de geniu pe care nu le-a perceput niciodată ca fiind opuse una celeilalte. În scrisorile adresate ei nu lipseşte niciodată expresia „preaiubită, preabună soţioară a inimii mele!” şi o dezmiardă cu cele mai felurite drăgălăşenii. Ne-am obişnuit, din nefericire în vremurile noastre, cu tipul de vedetă care exersează rolul matrimonial pentru a divorţa în nenumărate rânduri şi a desacraliza instituţia căsătoriei. Arta lor este doar pentru acest veac vândut mamonei, fără să atingă vreodată valoarea unei arte perene.

Mozart a fost nu numai un artist şi un creator de geniu dar şi un om de o inegalabilă fineţe sufletească şi probitate morală. Împărţit

între concertele academii, recitalele, călătoriile şi momentele de inspiraţie creatoare, a găsit întotdeauna timpul şi modalitatea de a comunica cu cei apropiaţi. A avut doi copii trupeşti şi nenumăraţi fii spirituali.

Au circulat multe teorii privind moartea sa cauzată de o boală misterioasă. S-a crezut chiar că ar fi fost otrăvit de compozitorul Salieri care îl invidia pentru concurenţa pe care i-o făcea. Mai nou, se crede că Mozart ar fi murit de trichineloză, teoria fiind confirmată de studiul amănunţit al ultimelor lui scrisori, de mărturiile celor care au asistat la căpătâiul său şi de descrierea simptomelor bolii realizată de medicul lui. Era conştient că va muri, însă acest lucru nu-l înspăimânta. „Trebuie să rămâi aici noaptea aceasta, trebuie să mă vezi murind” o ruga el pe sora sa, „dar simt de pe acum gustul morţii pe limbă”. A dat îndrumări ucenicului său Süssmayer privind finalizarea Requiem-ului. „Ultimul semn de viaţă a fost când a încercat să exprime din gură sunetul tobelor din Requiemul lui” confirmă sora compozitorului. Sufletul lui este chemat să-şi regăsească patria nativă şi să se bucure, nu ca-n oglindă, ci pe viu, de incandescenţa armoniilor divine din care, cu atâta generozitate ne-a împărtăşit şi nouă misterul, fascinaţia, bucuria şi certitudinea că există o lume de dincolo…

6. W. A. Mozart sau lumina care nu apune niciodată

Poate că nu întâmplător organizaţia UNESCO a decis ca 2006 să fie declarat an omagial Mozart. Este adevărat că se împlinesc două sute cincizeci de ani de ani de la naşterea lui Mozart (s-a născut la Salzburg pe 27 ianuarie 1756) însă trebuie să fie ceva mai profund decât o simplă comemorare care a determinat această decizie. Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus (grecescul Theophilus transformându-se ulterior în germanul Gottlieb şi mai apoi în latinescul Amadeus) Mozart a fost poate unul dintre cei mai înzestraţi compozitori pe care i-a cunoscut umanitatea. Arta lui revendică universalitate prin puritatea şi umanismul mesajului său. Răsfăţat al saloanelor şi al curţilor regale, el rămâne în continuare un adorat al timpurilor care i-au urmat. Prin arta sa, el ne destăinuie starea de inocenţă sufletească de care vremurile noastre se îndepărtează tot mai mult, dublată de un inegalabil meşteşug în a dispune de sunete şi de a le combina în cele mai măiestrite forme. Prin aceste două lucruri i-a fascinat pe contemporanii săi şi continuă să ne fascineze şi pe noi în egală măsură.

Despre talentul său s-au scris multe. Încă de la vârsta de trei ani manifestă o atracţie deosebită pentru muzică şi compune primele *menuete* şi *allegro*-uri când abia împlinise cinci ani. Melodiile lui aveau o asemenea unitate interioară, Mozart dovedind de la acea vârstă un remarcabil simţ al proporţiei şi al perfecţiunii melodice, încât se înfăţişau privirilor asemenea unor bijuterii sonore scoase din subteranul conştiinţei fără să mai fie necesar întreg procesul de prelucrare al lor pentru a atinge stadiul final. Mozart avea capacitatea, poate unică, de a vizualiza întreaga lucrare până în cele mai mici detalii fără ca ea să fi fost scrisă încă, de parcă cineva i-ar fi şoptit-o la ureche deodată în momentul în care se apuca de lucru.

Purtat de tatăl său, Leopold, prin toată Europa (Germania, Anglia, Italia, Belgia, Olanda) pentru a i se face remarcat talentul, Mozart avea să provoace şi reacţii de suspiciune. I-a fost verificat clavecinul la care concerta întrucât se credea că este pus în mişcare

de vreun mecanism interior (avea 8-9 ani), a fost închis într-o cameră sub strictă pază cu obligaţia de a compune o cantată în decurs de o săptămână, lucru pe care el îl va face doar într-o zi (avea 10-11 ani), va rescrie din memorie, după numai o singură audiţie, celebrul *Miserere* de Gregorio Allegri (avea 14 ani), motive pentru care unii vor crede că îl are pe satana în cap, în corp şi în degete. La 7 ani îi erau deja publicate primele sonate, la opt făcuse experienţa scrierii primei simfonii, iar la 12 ani compune opera bufă *La finta semplice* urmată de singspielul *Bastien und Bastienne*.

În general, muzicologii admit o *triplă periodizare* a vieţii şi creaţiei lui. *O primă perioadă*, cea cuprinsă între anii 1763-1773, a călătoriilor sale, este strâns legată de etapa de formare, în care cunoaşte o serie de compozitori, ia contact cu diverse stiluri muzicale fapt care va îmbogăţi experienţa lui muzicală cu impresii de neşters. În astfel de călătorii îl va cunoaşte pe Goethe, va fi fascinat de orchestra de la Mannheim, îi admiră şi ia contact cu creaţiile unui Johann Christian Bach, Giambatistta Sammartini, Padre Martini sau Schobert, pentru a nu aminti decât câteva nume sonore în vremea lui Mozart.

Cea de *a doua etapă*, cuprinsă între anii 1773-1781, este strâns legată de angajarea lui în calitate de concertmaistru titular la curtea prinţului-arhiepiscop Hieronymus Colloredo, cu care avea relaţii încordate. Călătoriile sale nu vor înceta cu totul, fiind de astă dată la discreţia noului său stăpân. Este perioada în care unele lucrări de-ale lui capătă pecetea geniului mozartian, când stilul său va cunoaşte pe alocuri o profunzime a expresiei melodice şi armonice, un dinamism dramaturgic inexistent la compozitorii din vremea sa. Stau mărturie celebra *Simfonie nr. 25 în sol minor* (KV 183) inspirată de energia pe care o declanşase mişcarea *Sturm und Drang* mişcare ce va prefigura romantismul în arta literară, *Simfonia nr. 29 în la major* (KV 201), *Concertul nr. 9 pentru pian şi orchestră în mi bemol major* (KV 271), cele *Şase cvartete de coarde nr. 8-13* (KV 168-173), numite şi cvartetele vieneze influenţate de noul stil instrumental al lui Haydn.

Cea de-*a treia etapă***,** cuprinsă între anii 1781-1791, este demarcată de deteriorarea relaţiilor dintre Mozart şi arhiepiscopul Colloredo urmată de stabilirea definitivă a lui la Viena, şi anul morţii. Eliberat de o mare tensiune psihologică, Mozart cunoaşte maturitatea creatoare, fiind cea mai prolifică perioadă din viaţa lui, perioada care îi va aduce consacrarea definitivă. Acum va scrie cele mai cunoscute lucrări ale sale precum *Simfonia Haffner nr. 35, Simfonia Linz nr. 36*, trilogia finală, *Simfoniile nr. 39, 40 şi 41*, ultima numită şi *Simfonia Jupiter*, cele cinci opere care aveau să fie cel mai des montate pe scenele teatrelor din întreaga lume *Răpirea din Serai, Nunta lui Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutti* şi *Flautul fermecat, Cvartetele* (KV 387-465) dedicate lui Haydn, cvintete, nenumărate concerte pentru diverse instrumente solistice dintre care numărul celor mai multe dedicaţii aparţin pianului, viorii şi flautului, muzică sacră cuprinzând celebra *Missă a Încoronării, Missa în do minor, Requiemul* (neterminat), sonate, divertismente, şi lista de opusuri ar putea continua dezvăluind o frenezie creatoare inepuizabilă. Aminteam de dedicaţia pe care Mozart o va face mai vârstnicului său contemporan, Haydn, pentru care va scrie cele şase cvartete, gest care îl va impresiona pe Haydn şi care va studia în amănunt creaţiile lui Mozart. Rămâne memorabilă seara în care vor fi cântate trei din aceste lucrări muzicale, de faţă fiind Mozart împreună cu tatăl său, Haydn şi alţi muzicieni şi interpreţi iluştri, seară în care Haydn face următoarea remarcă către tatăl lui Mozart: „V-o spun în faţa lui Dumnezeu, cu cinste, fiul dumneavoastră este cel mai mare compozitor pe care îl cunosc, în persoană sau după nume. Are gust şi, în plus, cea mai mare ştiinţă a compoziţiei.”

Articolul de faţă nu face decât o succintă trecere în revistă a biografiei mozartiene şi a creaţiei acestuia. Toate acestea, în general cunoscute, au fost amintite în încercarea de a justifica mai profund expresia care figurează în titlu şi opţiunea de a declara anul 2006 *anul Mozart*.

7. Muss es sein?

> Muzica este o realitate mai veritabilă decât însăşi viaţa, numai tu trăieşti, o, muzică nemuritoare, tu eşti în afară de lume, tu însăţi formezi o întreagă lume! (Romain Rolland)

Prin interogaţie omul se exercită ca fiinţă reflexivă pentru care problema cunoaşterii exprimă o stare de dezechilibru interior.

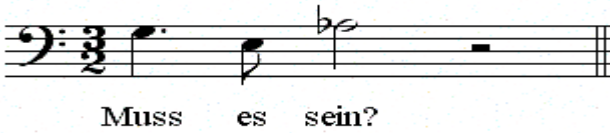
Fiinţa umană depinde într-un fel de exerciţiul mirării. Astfel, un om care nu se mai miră încetează treptat să mai existe. Dacă este să dăm crezare lui Wittgenstein atunci când afirma că *limitele limbajului uman exprimă limitele lumii sale*, atunci un om care şi-a pierdut capacitatea reflexivă a încetat să se mai deschidă fiinţei.

Uzura morală are, de regulă, un efect corosiv asupra simţurilor care ne conectează la realitatea ultimă, la plenitudinea fiinţei, la transcendent. Ce să însemne oare atunci când se vorbeşte despre fericirea celor curaţi cu inima şi de faptul că aceia vor avea parte de vederea lui Dumnezeu?

Interogaţia reprezintă distincţia pe care omul o face între sine şi lume. Această relaţie dă naştere unei tensiuni care marchează actul cunoaşterii, însăşi cunoaşterea putându-se desfăşura pe mai multe nivele. Scindată între subiect şi obiect, cunoaşterea presupune asimilarea obiectului (nu ca prezenţă fizică) şi circumscrierea lui categoriilor subiectului. Putem vorbi în felul acesta de o cunoaştere raţională, în care ştiinţa exprimă un tip de raport instaurat între om şi lume, de o cunoaştere afectivă, în care arta intermediază între om şi celălalt, de o cunoaştere morală, ca expresie a relaţiei dintre om şi conştiinţa lui dar şi de un tip de cunoaştere mistico-religioasă, ca aspiraţie a omului către Dumnezeu.

Muss es sein? (Trebuie să fie?) este întrebarea pe care Beethoven o leagă de câteva note la începutul ultimei părţi din cvartetul op.135, în plin epicentru al muzicii pure, cutremurând prin imersiunile filozofice ale ei spiritul mai multor muzicieni care i-au urmat. Este o întrebare retorică a cărei tensiune metafizică se resimte în urma unui salt ascendent de cvartă micşorată (enarmonică cu terţa mare). Sensul descendent al terţei mici (enarmonică cu

secunda mărită) corespunde unei scufundări în albia subconştientului, acest lucru provocând dureroasa desprindere a cvartei ascendente de sunetul polarizator sol, şi formularea unei tulburătoare întrebări care ia naştere din sesizarea caracterului dialectic dintre necesitate şi libertate.



Beethoven avea conştiinţă filosofică. Citea din Platon şi Kant, din Upanişade şi Bhagavad-Gita, astfel că nu va părea forţat dacă vom încerca să extrapolăm semnificaţia strict muzicală a acestui motiv, cu atât mai mult cu cât nu este unicul din creaţia lui care are o astfel de inserţie programatică. La romantici, şi Beethoven a fost un romantic, muzica nu mai înseamnă doar muzică, ci deseori aceasta se lasă fertilizată de spiritul literaturii şi filosofiei, chiar şi atunci când n-o face în mod declarat. Muzica dă o altă înfăţişare întrebărilor grave care au dominat omenirea din cele mai străvechi timpuri. Ea gravitează în jurul celor patru întrebări fundamentale formulate de Kant: „Ce pot şti?”, „Ce trebuie să fac?”, „Ce-mi este îngăduit să sper?”, „Ce este omul?”. La Beethoven, acestea se transformă într-o notă extrem de personalizată: „Care sunt limitele mele?”, „Cum să acţionez?”, „Cum să mai sper?”, „Cine sunt eu?” traduse în disperarea testamentului de la Heilligenstadt, când, conştient de iminenţa surzeniei totale, se gândeşte să se sinucidă.

Iată-l de astă dată în ultimul an din viaţă, compunând ultimul cvartet într-o tonalitate primăvăratecă de fa major, al cărui conţinut muzical pare să nu aibă legătură cu ideograma muzicală subtil plasată la începutul ultimei părţi. Cei mai mulţi biografi leagă scrierea celor trei cuvinte de un eveniment anecdotic ce pare să aibă

legătură cu problemele financiare şi de menaj cu care Beethoven se confrunta zi de zi.

George Bălan leagă acest motiv de cumpăna autorului de a compune ultima parte din cvartet. Îndoiala pare să frângă elanul spiritului, însă Beethoven se scutură de mirajul acestei incantaţii pentru a impune, din toată fiinţa, voluntara sa energie, căutând în mod prometeic să convingă că universul artistic se rânduieşte aşa cum vrea el, că lumea este reprezentarea lui.

Interogaţia pe care o înscrie Beethoven este, în mod cert, dominată mai mult de îndoială decât de mirare. Simte că sfârşitul lui este aproape şi atunci, din bezna cumplitei deznădejdi, se înalţă întrebarea: „Eli, Eli, lama sabahtani?”. Beethoven refuză să se supună destinului, el se împotriveşte dominaţiei autarhice a subconştientului care îi răspunde pe parcursul ultimei părţi, prin reveniri muzicale ale acestui motiv. Şi, iată cum, treptat, Beethoven îşi dă seama că fiinţa lui ia naştere tocmai din această confruntare cu sentimentul îndoielii. Raţiunea lui admite paradoxul lui „te-am găsit, Doamne, ajută-mă să te caut.” Eliberat de constrângerile acestui motiv, fiinţa lui se lasă invadată de lumina credinţei care pune definitiv stăpânire pe cugetul lui. Foarte curând, peste numai cinci luni, Beethoven avea să păşească în împărăţia iubirii eterne, acolo unde credinţa şi speranţa devin naturale.

Mai interesant este să stăruim asupra acestei interogaţii. Beethoven nu-şi pune o simplă întrebare. El pătrunde în interiorul ei şi se lasă transpus în mod chinuitor de sentimentul dizolvant al fiinţei, prefigurând în felul acesta întrebarea metafizică a lui Heidegger: „De ce este fiinţare şi nu, mai degrabă, Nimic?” Raportul dihotomic fiinţă-neant este introdus prin acel *trebuie*: „Să fie?” sau „Să nu fie?”, aproape ca o teză şi antiteză hegeliană. Disjuncţia logică dintre afirmaţie şi negaţie îl pune pe Beethoven în faţa unei dileme. El întrevede în plan creator-artistic generalitatea lui „fie” pe care imposibil este să nu o fi transpus şi în planul existenţei umane.

„Trebuie să fie?”. Cine? Ce ? Ultima parte din cvartet? El însuşi? Lumea? Neîndoielnic, omul Beethoven a smuls inspiraţiei

acea ultimă parte, dar putem oare să conferim un sens unic acestui act generator? Creând, oare Beethoven nu contribuia la propria lui plămădire, astfel încât să afirmăm existenţa unei interconexiuni între autor şi operă? Beethoven devine el însuşi *creând*, iată care trebuie să fie motivul lăuntric al oricărei creaţii umane. Să urmărim a ne descoperi pe noi în deplină dependenţă de Dumnezeu. Fiinţa lui Beethoven devine stare de neascundere, netăinuită sub obroc, care îi permite să iasă la suprafaţă şi să răspândească din lumina inspiraţiei sale ca şi garant al bunătăţii divine. Artistul este darnic, el permite să se răsfrângă în oglinda lui Pygmalion, spiritul Galateei. Astfel, acest produs al spiritului său este aruncat în lume, iar oamenii se lasă, mai mult sau mai puţin, modelaţi de capacităţile formative ale acestuia. Beethoven crează o parte din cvartet, din sine, din lume. În felul acesta se conturează generalitatea fiinţei (Sein) prin surprinderea ei în cele trei ipostaze: existenţa (Dasein), esenţa (Sosein) şi valoarea (Wertsein).[5] Omul acceptă, în profunzimea cugetului său, tainica întrepătrundere între undele muzicale şi firele conştiinţei sale, defineşte muzica definind propria lui viaţă, şi îi acordă ei un rol prioritar. Muzica lui Beethoven este o muzică din care răzbate ecoul propriei vieţi tumultoase, perenă prin puterea ei generalizatoare, capabilă să şteargă graniţele impuse de educaţie, cultură, religie, rasă, spaţiu geografic.

Nu întâmplător am abordat la un moment dat în cadrul acestui articol un limbaj muzical tehnicist atunci când am stabilit echivalenţele enarmonice ale celor două intervale care compun acest motiv. Există o subtilă corelaţie muzicală între structura acestui motiv şi prezenţa unui altul în folclorul românesc care exprimă sentimente puternic depresive, de suferinţă sufletească cruntă, de blestem, de dor şi iubire neîmpărtăşită care capătă accente tragice. Este suficient să repetăm motivul beethovenian pentru a da naştere, în interiorul acestei repetiţii, acelui motiv doinit care este alcătuit din succesiunea descendentă a unei secunde mici şi a uneia mărite.

---

[5] Nicolae Râmbu, ***Filosofia valorilor***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997, p. 17.

Aproape aceeaşi structură o are motivul muzical care însoţeşte întrebarea sfinxului oedipian din opera enesciană, sfinxul însuşi fiind simbol al simbolului, simbol al interogaţiei veşnice, al eternei reîntoarceri a conştiinţei reflexive la sine prin întrebare.

Uneori întrebarea este mai importantă decât răspunsul. În cazul nostru cu siguranţă. Beethoven va da şi el un răspuns la întrebarea lui: „Muss es sein? Es muss sein!” Întrebările fundamentale sunt şi cele mai simple, ele conţinând în sine răspunsul, la fel cum se întâmplă cu YHWH definindu-se pe sine prin sine: „Eu sunt cel ce sunt!”. Focul scânteitor al inspiraţiei se va revărsa în apele tumultoase ale acelui final din cvartetul cu ultimul număr de opus (135). Lumina ce se stinge, sunetele pierdute, impresiile pietrificate vor fi înlăturate de Beethoven asemenea unor aparenţe sau himere care tulbură naşterea noastră spre fiinţă.

În mod retoric ne punem şi noi aceeaşi întrebare: „Muss es sein?”…

8. Cu Beethoven pe culmile disperării

În anul 1802, la numai 32 de ani, Beethoven săvârşea printr-un efort prometeic adevărata lui creaţie, opera lui de căpătâi, *întoarcerea la viaţă*. Fără acest gest suprem, cele mai multe şi mai importante dintre creaţiile lui n-ar fi existat. Aflat la răspântie de drumuri, asemenea legendarului Hercule, Beethoven alege drumul virtuţii despre care el însuşi afirma că *numai ea* (virtutea) *singură te poate face fericit*, că *ea este cea care l-a exaltat în nenorocire*, şi că ei şi artei lui îi mulţumeşte că nu şi-a *încheiat viaţa printr-o sinucidere*.

Recunoaştem aici, desigur, câteva expresii preluate din unul dintre cele mai cunoscute documente ale vremii, *Testamentul de la Heiligenstadt*, o scrisoare adresată celor doi fraţi ai săi în care Beethoven îşi dezvăluie infirmitatea, surzenia lui. În fond, Beethoven, privat de cel mai important simţ al său, va încerca să vorbească lumii despre surzenia ei, va încerca să ofere acesteia capacitatea de a face posibilă comunicarea dintre oameni. Speriat de spectrul singurătăţii – căci el spunea: *Divinitate, care vezi în străfundurile inimii mele, tu cunoşti, tu ştii câtă dragoste de oameni şi câtă aplecare spre bine sălăşluiesc acolo* – Beethoven se va alia cu frumuseţea divină, convertită într-o explozie de armonii sonore, ştiind că mântuirea lui se găseşte în mântuirea celorlalţi.

J. G. Prod'homme atribuie surzenia lui Beethoven unui fapt cvasimistic. Beethoven, asemenea călugărilor contemplativi, se sustrage, chiar dacă constrâns, imaginii lumii recoltată prin mii de orificii care străpung realitatea pentru a avea acces în definitv la adevăruri şi frumuseţi suprasensibile. *Cine ştie dacă nu însuşi Dumnezeu i-a închis lui Beethoven porţile prin care îi puteau veni zgomotele lumii, în scopul de a-i curăţi şi spiritualiza gândirea. Căci oricare mare om este un martir şi orice martiriu este, pentru un astfel de om, o cauză de geniu!* Surzind, Beethoven are experienţa sinelui, a unui sine aflat în căutarea lui Dumnezeu, care devine conştient de menirea lui doar atunci când sufletul lui este pus în criză. El experimentează marea însingurare, sentiment care este

transpus şi sublimat în metafizică prin ideea necomunicării absolute, al absurdului şi al înstrăinării de ceilalţi. Resemnarea lui se transformă în gândul sinuciderii, ea cuprinde întreaga lui fiinţă care refuză iniţial un alt fel de pact decât cu lumea. Dumnezeu îi va scruta rărunchii şi-i va tăia hăţurile care îl împiedicau să înainteze în larg. De aici sentimentul prăbuşirii existenţiale, al scufundării într-un ocean de libertate pe care nu reuşea să o întrezărească încă. Şi mai mult, aici ar fi trebuit să intervină strigătul lui salvific către Creator, asemenea apostolului Petru, pentru a-l ajuta să păşească peste ape, peste prăpăstiile sinelui căscate subit în faţa lui.

Însă dialogul lui Beethoven cu lumea se transformă într-un dialog cu sine, cu divinitatea despre care îşi formase o părere denaturată. Dumnezeu îl nedreptăţise, acesta fiind argumentul suprem care declara inexistenţa lui. Cristos este despuiat de divinitate. Iată-l identificându-se cu El atunci când compune oratoriul *Cristos pe muntele Măslinilor*, unde Cristos devine personaj romantic aflat în căutarea unui ideal pe care lumea nu îl înţelege şi nu vrea să-l urmeze. Cât de mult se aseamănă această concepţie cu cea a lui Wagner care, într-unul din proiectele sale de operă *Isus din Nazareth*, îl imaginează pe Mesia ca un revoluţionar purtat de nostalgia morţii ce acceptă sacrificiul suprem din dorinţa de a stăvili agitaţia politică declanşată de discursurile sale. Constrâns să fie mai atent la sclipirile întunericului existenţial - surzenia lui era în fond mâna de ajutor pe care Dumnezeu i-o întindea – Beethoven alege calea celui care îşi torţionează destinul, se ia la harţă cu Dumnezeu şi îi cere socoteală, asemenea lui Iov, lipsindu-i însă smerenia şi disponibilitatea acestuia de a-I sluji Lui.

Disperarea lui provine din creditul acordat sinelui, sine atât de zdruncinat de soartă prin nevoia de a accepta o infirmitate umilitoare. El devine adeptul mântuirii prin forţele proprii, de aici decurgând superioritatea naturii umane. Asemenea pelagianismului, Beethoven concepe moartea şi harul lui Isus ca fiind nenecesare întrucât omul se poate mântui prin forţe proprii. Pe patul de moarte va refuza iertarea şi sfânta împărtăşanie oferită de un preot. Astfel, disperarea lui se va perpetua dincolo de moarte, iar legenda conform

căreia Beethoven ar fi ridicat în momentul morţii pumnul împotriva destinului în timp ce afară natura îşi dezlănţuia stihiile, nu face decât să confirme acest lucru. Că omul nu se naşte titan, ci devine astfel, o spune chiar Beethoven. Disperarea lui devine demonică, disperare căreia îi găseşte diverse remedii. Înfruntarea şi subminarea destinului, concepţia panteistă despre natură, proiecţia ideii morale a înfrăţirii dintre oameni în plan utopic – metafizic, absolutizarea ethosului iubirii, fascinaţia pe care supraomul o exercită asupra personalităţii lui, exacerbarea trăirilor proprii până când acestea tindeau să atingă cote patologice, toate acestea sunt remedii cărora Beethoven le găseşte materializare în arta sa.

Stăruind asupra artei beethoveniene nu putem să-i negăm elementul profund uman pe care ea îl conţine. Beethoven alege să se confeseze lumii întregi, să o facă părtaşă la întreg zbuciumul său interior prin intermediul artei sale. Pagini de o exuberanţă nedezminţită, care dau impresia că la bucuria lui participă întreg universul, alternează cu momente de profundă melancolie sau durere cauzată de o intensă suferinţă morală. Capriciul desenelor melodice, nuanţele extreme, armonia care deseori părăseşte făgaşul limpezimii clasice, obsesiile leitmotivice pe care le exploatează până la saturaţie, orchestraţiile neobişnuite, încălcarea cu bună ştiinţă a legilor compoziţiei pentru a crea efecte de ansamblu ce evocă anumite idei, dilatarea formelor muzicale dar şi modul particular în care înlănţuie contrapunctul cu omofonia sunt doar câteva caracteristici ale artei lui. Beethoven acceptă să străbată adânca *Vale a lacrimilor* cu riscul de a se risipi în neant. Într-un astfel de act temerar Beethoven găseşte sprijin în arta lui. Aşa să fie oare?

La capătul celălalt al liantului care l-a smuls din gheara bolii de moarte a fost tot intervenţia providenţială a divinităţii. Către sfârşitul vieţii, Beethoven compune *Marea Simfonie în re minor* şi celebra *Missa Solemnis în re major*, lucrări monumentale prin viziunea pe care o propun asupra celor două genuri abordate, viziune marcată de ştergerea graniţelor dintre ele. Genul simfonic se revarsă în cel vocal precum cel vocal în simfonic. Aceeaşi barieră dintre sacru şi profan dispare întrucât sentimentul laic al înfrăţirii dintre

oameni capătă proporţii eshatologice, la fel cum credinţa exprimată în relaţia cu Dumnezeu se întâlneşte cu natura umană marcată de experienţa îndoielii şi a păcatului. Funcţia liturgică a missei dar şi funcţia concertistică a simfoniei sunt depăşite, Beethoven găsind modalitatea de a conjura omenirea să urmeze valorilor morale sau religioase. În felul acesta, el se înscrie în panteonul acelor temerari care s-au încumetat să redea artei dimensiunea antropologică văzută într-o îmbinare auroral cu dimensiunea universală a religiosului. Disperarea lui se stinge încet sub forţa moştenirii lăsate nouă, creaţia unui titan care s-a răzbunat în definitiv pe soartă pentru a pătrunde în tărâmul ideilor platoniciene cărora le-a fost părtaş pe parcursul întregii sale vieţi.

9. Universul muzicii romantice

Învolburat şi plin de ameninţătoare umbre, asemenea unui castel bântuit de fantomele trecutului, se ridică în coasta timpului precum amintirea unei nopţi de valpurgii, înneguratul secol al XIX-lea. O dată cu el, umanitatea pare mai încrâncenată ca niciodată să-şi recapete puritatea originară, acea stare de dezmierdare a sufletului asemănată de unii sfinţi părinţi cu dulceaţa mierii, cu roua dimineţii, cu chihlimbarul ce contopeşte în sine trecutul şi viitorul într-un elan de cufundare în apele limpezi ale fluviului Lete. Exponenţii acestui secol, patriarhi ai libertăţii, n-au fost niciodată mai captivaţi de ideea de a constrânge prin artă, de a subjuga prin toate căile de acces ale simţurilor, de a seduce şi de a convinge raţiunea de unica existenţă a sufletului surprins în momentul de intimă confesiune când acesta oferea privirii cea mai fragedă floare a nevinovăţiei sale. Preocuparea fundamentală a lor va fi să încremenească în finit acea manifestare a deplinei libertăţi pe care doar artistul o poate întrezări. El va veghea, asemenea unui pustnic la marginile abisului său, orice mişcare a infinitului pe care, cu stoică resemnare, suferind nopţi de nesomn, dispreţul urbei, iluzia nebuniei şi privaţiuni de tot felul, o va încrusta în substanţa caducă a lumii. El va pândi şi se va ferici, asemenea unui cerşetor, de a fi primit, fie şi numai pentru o clipă, vizita divinului său oaspete.

Artistul romantic zideşte fiinţa artei sale cu convingerea că aceasta constituie esenţa învolburată a universului, că ea oferă calea de acces la tot ceea ce rămâne ascuns raţiunii, că se opune, în definitiv, oricărei finalităţi pragmatice. Idealul artei romantice va fi să dea chip nemijlocit celor mai nobile simţiri umane, astfel că, fiecare artă va căuta apartenenţa ei la forma imaterială a lumii, păstrând în acelaşi timp un chip sensibil. Artistul romantic este subjugat de priveliştea pe care i-o oferă lumea tăcerii, a insolitului şi a insondabilului, lume care se comunică nouă prin simboluri şi mistere, prin taine de necuprins. Ea rămâne cetate inexpugnabilă arsenalelor raţiunii devoratoare, care iubeşte inefabilul şi parfumul discret al nuanţelor şi particularului, care reclamă subiectivitate

pasională, care rămâne pătrunsă de o adâncă raţionalitate cvasireligioasă. Muzica va deveni în acest context arta supremă, arta care, prin caracteristicile proprii, reuşea să exprime în toată plenitudinea ei acest ideal. Pictura, sculptura, poezia, teatrul vor fi subordonate treptat unui proces de muzicalizare în aspectele lor particulare. „Muzica este artă romantică prin excelenţă. Ea are ca obiect infinitul, lucrul în sine, inconştientul, profunzimea umană dusă până la absolut; ea face să dispară lumea fenomenelor. Muzica aneantizează formele exterioare pentru a revela sufletul în sine”[6] va afirma Henri Delacroix. Spiritul romantic va perpetua metoda iluministă în sensul în care aceasta consta în substituirea vechilor credinţe creştine cu raţiunea idolatră. Continuând aceeaşi linie, romantismul va implica fiinţa umană în profunzimea ei, supunând-o unui alt tip de act idolatru. De astă dată nu raţiunea va deţine primatul în sfera preocupărilor axiologice ale omului ci sentimentul, viaţa afectivă, activitatea sufletului ridicată la nivelul de realitate ultimă. Totul gravitează în jurul dinamicii interioare care guvernează in chip necesar lumea înconjurătoare. În mod firesc, trebuia ca, aşa cum raţiunea îşi avea totemul său înfăţişat de o zeitate feminină ce trona în mijlocul altarelor din biserici, şi sufletul să-şi găsească o formă de materializare, pentru a da posibilitatea desfăşurării unui nou tip de cult - cultul sinelui.

Cea mai romantică dintre arte, dacă nu chiar singura artă romantică, aşa cum avea să o definească E.T.A. Hoffmann, muzica va cunoaşte o dimensiune metafizică în care este menită să reveleze esenţa ascunsă a lumii. Ea devine la Schlegel o modalitate de a transpune infinitul în finit, a spiritului în materie, a supranaturalului în natural, sau la Tieck, o prezenţă cu caracter mistic, concepţii care se înrudesc cu cea a lui Schopenhauer, unde divinitatea însăşi devine prezentă în muzică, este muzica însăşi. Iată-l din nou pe Henri Delacroix cum recurge la filosofi pentru a defini esenţa muzicii romantice. „Regăsim în opera teoretică a lui Wagner ecoul întregului

---

[6] Henri Delacroix, ***Psihologia artei***, trad. Victor Ivanovici, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 262.

romantism german. Pentru Hoffmann, Novalis, Schelling, muzica este infinitul, inefabilul. Ea revendică regatul extraordinarului şi al insondabilului. Trebuie să ofere beţia şi extazul. Cu Wackenroder, este imaginea valului misterios care se rostogoleşte în adâncurile sufletului. Cu Carus, imaginea inconştientului. (…) Hegel, Schelling, Schopenhauer, sub diverse forme, vor chema muzica să depună mărturie în favoarea Spiritului sau a Voinţei. Idealismul muzical, iată într-un sens filosofia lor comună, care se înrădăcinează în subiectivitatea pură, în interioritatea însăşi."[7] Toate aceste concepţii şi-ar putea revendica statutul din concepţia lui Jean Paul asupra romantismului, cel care îi recunoaşte ca element decisiv expansiunea, bineînţeles expansiunea sufletului care încorporează afectiv întreaga lume văzută şi nevăzută ce-l înconjoară: „Romantismul este frumuseţe fără limite – frumuseţea infinită."[8] Tot Jean Paul adaugă despre muzică: „Şi astfel viaţa păleşte şi se ofileşte în jurul nostru, iar din trecutul nostru sfânt şi dispărut rămâne un singur lucru nemuritor – muzica."[9] Şi tot el spunea că „sunetul străluceşte ca zorii zilei şi soarele răsare sub forma sunetului; sunetul năzuieşte să răsară în muzică, iar culoarea este lumină. (...) muzica poate să deschidă ultima poartă spre infinit."[10]

În felul acesta muzica ia forma vizibilă a sufletului, având capacitatea de a transpune în limbaj sonor cea mai fină reverberaţie care se produce în interiorul lui fără să existe cea mai mică urmă de îndoială că ar denatura semnificaţia originară dorită. În hermeneutică, acest lucru s-ar exprima prin faptul că ea se abate cel mai mult de la regulile interpretării, cum se întâmplă cu celelalte arte la care predomină categoriile raţiunii. Muzica posedă un sistem de semne care, tocmai prin faptul că tăinuiesc aspectele raţionale ale realităţii, îi conferă plus de substanţă şi expresie, cunoscând în epoca romantică gradul cel mai mare de credibilitate de care se poate

---

[7] ibidem, p. 264.
[8] apud Harold Schonberg, ***Vieţile marilor compozitori***, trad. Anca Irina Ionescu, Editura Lider, Bucureşti, 2000, p. 134.
[9] ibidem, p. 172.
[10] ibidem, p. 164.

bucura o artă. Gilbert Durand remarcă extrem de limpede caracteristicile muzicii atunci când o priveşte în accepţiunea ei de limbaj care se comunică prin sine: „Muzica este un mod de expresie, un limbaj dacă vrem, dar care – în raport cu limbajul îndrăgit de lingvist sau cu scriitura grafismului şi a plasticii – prezintă acest caracter fundamental de a fi limbajul cel mai puţin *scris* din câte există. Mai mult decât altundeva, în muzică lectura – adică *receptarea,* interpretarea – are întâietate absolută asupra scriiturii, aceasta din urmă fiind doar un mijloc semiologic de transmitere. Muzica rezidă în actul înfăptuirii muzicii, cu alte cuvinte în *a cânta* cu vocea sau prin intermediul unui instrument. O altă caracteristică: în vreme ce limbajul lingvistic se conceptualizează, iar limbajul pictural poate întotdeauna – deşi non-figurativul există - să-şi reprezinte direct tema, muzica scapă conceptualizării, ea nu este figurativă decât în foarte rarele cazuri când zgomotele naturale – vântul, marea, cântecul păsărilor – corespund construcţiei muzicale. Aşadar, nu este decât un pas, repede făcut, pentru a afirma *non-semanticitatea* muzicii."[11]

Muzica devine patroana artelor, preferata artiştilor, chintesenţa filosofiilor romantice, menirea ei fiind aceea de a provoca în conştiinţa auditoriului stări de sublim şi de extaz, călătorii şi evadări în oniric care reechilibrau şi restaurau un psihism nevrotic. Romanticii credeau că au găsit cheia de acces la universul subconştientului, ale cărui stihii însă, o dată stârnite, n-au mai putut fi controlate şi utilizate în mod responsabil.

„Muzica eliberează spiritul, înaripează gândirea, te face pe atât de filozof pe cât eşti mai muzician"[12] spunea Nietzsche, şi tot el îi descrie astfel pe promotorii ei: „Romanticii…! Virtuozi până în măduva oaselor, cu înspăimântătoare căi de acces la tot ceea ce seduce, ispiteşte, constrânge, răstoarnă, duşmani înnăscuţi ai logicii şi ai liniei drepte, dornici de tot ceea ce este străin, exotic,

---

[11] Gilbert Durand, ***Arte şi arhetipuri***, trad. Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003, p. 73.
[12] Friedrich Nietzsche, ***Cazul Wagner***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 35.

nemaiîntâlnit, de toate opiatele simţurilor şi raţiunii.”[13] Datorită acestor calităţi muzica va trona în mijlocul celorlalte arte de la care deseori îşi va trage seva aliindu-se cu ele. Ea este un simbol deschis, o poartă care accede la infinitul subconştientului uman, un sanctuar orfic şi pitagoreic totodată, cea mai vulnerabilă floare care îşi destramă lumea de înţelesuri şi simţiri atunci când ţintim către ea cu o atitudine necorespunzătoare. Universul ei se deschide numai celor aleşi şi nu celor iniţiaţi.

[13] apud Nicolae Râmbu, ***Romantismul filosofic german***, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 5.

10. Mitul şi drama wagneriană

În concepţia lui Gilbert Durand muzica este un limbaj mitic în accepţiunea cea mai largă a termenului, pentru că ea însăşi vehiculează cu simboluri care nu au nici o realitate conceptuală. Muzica face trimitere la mit întrucât ea exprimă adevărurile cu cel mai mare grad de generalitate care, în mod paradoxal, nu pot fi definite. Ba mai mult, dincolo de acestea nu mai putem vorbi de adevăruri cu o sferă de cuprindere mai largă fără să riscăm a intra pe domeniul teologiei, motiv pentru care ele devin temeiuri, ele sunt fundamentale. Aceasta ar fi esenţa mitologică a muzicii. Limbaj universal, ea este neputincioasă atunci când trebuie să exprime o situaţie particulară sau intuiţia vie a unui fapt, a unui peisaj. Mitologizând, muzica face ca realitatea să fie reinventată astfel încât tot ceea ce noi ştiam ca fiind bine delimitat şi cuantificat să fie scufundat în albia subconştientului pentru a suferi transformări perpetue. Referitor la legătura dintre mit şi muzică Gilbert Durand afirma că: „Ele au numeroase puncte comune care le îndepărtează deopotrivă de limbajul lexical ce trimite mereu la nişte concepte. Non-semanticitatea muzicii, faptul că elementele sale nu trimit vreodată la un sens precizat conceptual, se întâlneşte cu mitul, întrucât acesta din urmă nu se conceptualizează niciodată: el nu este decât purtător de imagini. Muzica şi mitul nu se *trădează* printr-o traducere: ele nu se traduc, ci se interpretează, şi astfel posedă o tinereţe veşnică, sau mai bine zis, un prezent etern. Căci muzica şi mitul nu se măsoară cu etalonul timpului cauzal, timpul amândurora fiind un *illud tempus*, adică o durată închisă asupra ei însăşi şi prin ea însăşi, comprimată într-o clipă prezentă şi eternă. Procedura acestei deveniri nu este demonstrativă: în mit, ca şi în simfonie, nu e vorba de un trecut ce argumentează pentru *a provoca* un efect, o concluzie.

De aceea, nedemonstrând nimic, mitul, ca şi muzica, *arată*, *expun vederii* şi auzului şi, spre a arăta mai bine, repetă. Acestea

sunt faimoasele *redundanţe* ale mitului, sau reluările muzicale ale temelor, şi în special ale laitmotivului."[14]

Într-o altă accepţie, Gilbert Durand vorbeşte de capacitatea muzicii lirice, a melodiei care se împleteşte cu cuvântul, de a reînnoi subiecte vechi de când lumea, de a le smulge din umbra istoriei, de a le transforma din caverne ale trecutului în lucruri vii şi actuale, mereu prezente, care dezvoltă fantezia şi forţa trăirilor interioare: „Ea este capabilă să-i smulgă istoriei masca trecutului indiferent şi să aducă prin accentele sale o simplă naraţiune, un personaj din trecut până la suprema amplificare mitogenică menită să impresioneze şi să entuziasmeze credinţa şi sensibilitatea auditoriului…Să ne amintim aici de cântecele războinice sau revoluţionare…Ele au puterea *incantaţiei*, aceea care face adesea să descindă în acţiunea şi emoţia umană ceva sacral, venit dintr-o *lume de dincolo*, ce depăşeşte analizele unui arheolog sau ale unui politolog."[15]

Wagner admite mitul drept unica sursă de inspiraţie, conţinutul care se revarsă în imaginaţia poetului pentru a genera forma perfectă, adică opera de artă. Mitul constituie de fapt o încercare de a statua în plan conştient activitatea subconştientului, un efort de a traduce în plan raţional ceea ce aparţine iraţionalului. Filosofi romantici precum Schelling sau Schlegel influenţează concepţia wagneriană despre artă conform căreia mitul constituie adevărata înfăţişare a artei. Se considera că mitologia este izvorul autentic al oricărei cunoaşteri. Preocupat să redea în cadrul dramei muzicale frământările şi transformările prin care trec eroii acesteia, ca un reflex al propriei activităţi interioare, Wagner nu putea să aleagă o formă mai bună de exprimare decât cea a mitului, întrucât, „mitul apare ca un teatru simbolic unde se desfăşoară luptele interioare şi exterioare date de om în drumul care-l duce la evoluţie şi la cucerirea personalităţii sale."[16]

---

[14] Gilbert Durand, ***op. cit.***, p. 127.
[15] ibidem, p. 131.
[16] Jean Chevalier, ***Dicţionar de simboluri***, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 27-28.

Încercând să supraordoneze experienţa subiectivă, iraţională, Lucian Blaga construieşte, plecând de la modelul kantian şi completându-l întrucâtva pe acesta, categoriile abisale ale spiritului ce ţin de spontaneitatea noastră creatoare în genere ce alcătuiesc matrici stilistice. Dacă categoriile receptivităţii kantiene contribuie la organizarea experienţei în urma impresiilor resimţite de la lumea înconjurătoare, teoria apriorismului abisal a lui Lucian Blaga deschide cunoaşterea raţională către mit, legendă, poveste, ca modalitate de a exterioriza destinul nostru creator, de a face să ţâşnească la suprafaţă activitatea autentică a sufletului, a omului pur, neconstrâns de forma pietrificată a convenţiilor umane.

Wagner este preocupat să redea această calitate a neprefăcătoriei care aparţine îndeobşte copilăriei umanităţii, pe care el o vede imprimată undeva în negura timpului, acolo unde distincţia dintre perspectivă istorică şi imaginaţie umană dispare. Afinitatea wagneriană pentru metafizică se contopeşte cu expresia artistică la modul cel mai profund posibil. Opera de artă era considerată de romantici un cosmos în sine, etern, imuabil şi nepieritor care îşi găseşte cea mai înaltă ţinută la Wagner prin valorificarea mitului. „Ca sursă ideală de inspiraţie a poetului am crezut prin urmare că trebuie să indic *mitul*, această poezie a poporului, care a luat naştere iniţial anonim, pe care, în toate timpurile, o întâlnim tot mereu tratată din nou de marii poeţi ai perioadelor de cultură desăvârşită; căci la mit dispare aproape complet forma relaţiilor omeneşti exprimate numai prin raţiunea abstractă, convenţională, pentru a se arăta în schimb numai omenescul pur, etern inteligibilul, dar în formă concretă, neimitabilă, pe care i-o împrumută fiecărui mit autentic configuraţia sa individuală uşor de recunoscut.”[17] Tocmai pentru a face mai credibilă şi a fundamenta ideea artei religie, Wagner se inspiră din mit, întrucât, aşa cum afirma Mircea Eliade, „timpul sacru, reactualizat periodic în religiile precreştine (arhaice, mai ales), este un *Timp mitic*, un Timp primordial, neidentificabil cu trecutul istoric, un

[17] Richard Wagner, ***Un muzicant german la Paris***, trad. Bucur Stănescu şi Gemma Zinveliu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, p. 187.

Timp originar, în sensul că a ţâşnit dintr-o dată, că nu era precedat de nici un alt Timp, pentru că nici un Timp nu putea exista *înaintea apariţiei realităţii povestite de mit*."[18]

Binecuvântat de mai multe muze, Wagner îşi va scrie singur libretele plecând de la convingerea că numai în acest fel este înlăturată posibilitatea de a denatura mesajul poetic. De aceea, pentru a obţine deplină concordanţă între poezie şi muzică trebuia ca poetul şi compozitorul să vieţuiască în comuniune în cadrul aceleiaşi persoane. Dispărea astfel şi tendinţa, atât de manifestă în epocă, ca poetul să facă concesii compozitorului şi invers. Numai prin fuziunea poetului şi compozitorului se putea ajunge la plenitudinea operei de artă, la perfecta adecvare între formă şi conţinut.

Poetul trebuie să topească noţiunile abstracte de care face uz pentru a le înfăţişa sentimentului pur omenesc căutând să facă apel la percepţia senzorială a cuvântului, să muzicalizeze, să fluidizeze fraza poetică printr-un tip de rimă întrebuinţată în interiorul frazei, numită aliteraţie, care aminteşte de limbajul străvechi, cvasimitic. Imaginea poetică rezultă în urma subordonării semnificaţiilor abstracte ale limbajului unui efect caracteristic frazei sale care captează şi determină sentimentul ca printr-o vrajă, ca printr-o formulă incantatorie.

Predilecţia pentru mit se manifestă la Wagner încă de la prima operă definitivată. Ne referim la opera ***Zânele***, operă care prefigurează subiectul mai îndepărtatei sale opere ***Lohengrin,*** în care este vorba de iubirea dintre zei şi muritori, posibilitatea iubirii fiind condiţionată de un sacrificiu raţional constând în nesatisfacerea curiozităţii fireşti de a afla numele şi obârşia persoanei iubite. Următoarele două opere, ***Iubire interzisă*** şi ***Rienzi, ultimul tribun***, sunt inspirate, prima, de comedia lui Shakespeare ***Măsură pentru măsură***, iar a doua, de romanul lui Bulwer, toate trei păstrând caracteristicile operei franceze de tip *grand-opèra,* aşa cum au cultivat-o Spontini, Auber, Rossini şi Meyerbeer.

---

[18] Mircea Eliade, ***Sacrul şi profanul***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 67.

Primele trei opere constituie etapa de acomodare a lui Wagner cu tradiţia, pentru ca următoarele trei opere, ***Olandezul zburător***, ***Tannhäuser*** şi ***Lohengrin***, să constituie etapa de căutare a unei noi estetici, care să corespundă celor mai intime năzuinţe personale.

În ***Olandezul zburător*** libretul are la bază o legendă populară în care eroul principal este blestemat să străbată mările până va găsi o femeie care să-l mântuie. Wagner se desprinde de subiectul istoric pentru a găsi în legendă cel mai firesc mod de a se exprima pe sine. Legenda devine la Wagner un tip de introspecţie sau de autopsihanaliză care-i permite să se exprime pe sine sub forma simbolurilor în semnificaţia lor cea mai generală. O aură de mister pluteşte deasupra fiecărui personaj principal masculin din fiecare operă. Recunoaştem aici teama de a se demasca pe sine, de a se înfăţişa sub forma confesiunii dezgustătoare, fapt care-l determină să proiecteze o natură misterioasă asupra eroilor săi principali care culminează în ***Lohengrin*** şi ***Parsifal*** Legenda îi permite lui Wagner confesiune fără destăinuire. În felul acesta el satisface cea mai intimă cerinţă a inimii sale, aceea de a comunica cu ceilalţi, fără a risca judecata şi reproşurile lor. În ***Tannhäuser,*** motivul pentru care preferă să nu contureze bine personajele principale din toate operele sale este cel mai evident. Atunci când eroul principal îşi expune concepţia despre dragoste el riscă excluderea din comunitate şi chiar moartea. Autoironia pe care o cultiva Heine, ca mijloc de a-şi proteja sensibilitatea sufletească, nu-i era caracteristică lui Wagner. El va prefera mitul ca sursă de inspiraţie pentru fiecare operă a sa, va antrena în acţiune eroi destabilizaţi şi destabilizatori, greu de încadrat în vreun tipar psihologic, în care femeia este, în mod paradoxal, şi sursă a păcatului, a răului, dar şi izvor de mântuire pentru bărbat.

În opera ***Tannhäuser*** Wagner optează pentru o împletire între universul real şi cel imaginar, îmbinând două legende a căror povestire a circulat în poezia populară germană în epoci istorice diferite: cea a cântăreţilor din Wartburg şi a întrecerilor organizate de aceştia, datând din secolul al XVIII-lea, şi legenda cavalerului Tannhäuser, a cărei cristalizare în mit îşi avea începuturile în secolul al XVI-lea. În ***Lohengrin*** este aleasă ca sursă de inspiraţie o legendă

mult răspândită de arta trubadurilor din secolele X şi XI, ajungând să fie transmisă şi de cântul Minnesägeri-lor din secolul al XII-lea şi chiar să cucerească forme literar-versificate remarcabile, aşa cum apărea în poemul *Parsifal* al lui Wolfram von Eschenbach.

Ultimele opere wagneriene, ***Tristan şi Isolda,*** tetralogia ***Inelul nibelungului, Maeştrii cântăreţi*** şi ***Parsifal***, constituie sinteze admirabile ale esteticii sale aflată într-o permanentă transformare. În ***Tristan şi Isolda*** Wagner se inspiră din textele mai multor surse literare, din rândul cărora se detaşează de data aceasta cele ale versurilor lui Gottfried von Strassburg, apărute în jurul anului 1210. Şi în ***Inelul nibelungului*** legenda îi va fi izvor de inspiraţie. Din vechile *saga* norvegiene, din multitudinea de versiuni existente în mitologia germană despre comoara nibelungilor sau despre înfăptuirile lui Siegfried, erou şi victimă a luptei pentru libertate, Wagner desprinde din nou câteva subiecte disparate pe care le înmănunchează într-o vastă continuitate poetică. Următoarea operă, ***Maeştrii cântăreţi din Nürnberg***, este una dintre puţinele opere wagneriene care reînvie un subiect istoric, pentru ca în ultima sa operă, ***Parsifal***, să revină la mitologie, mai exact la acele legende medievale din care s-au inspirat povestirile lui Eschenbach sau cele ale poetului francez Chretien de Troyes, secolul al XIII-lea.

Din cele 13 opere finalizate de Wagner, trei dintre ele nu au la bază o legendă, o poveste sau un mit. Este vorba de operele: ***Dragoste interzisă, Rienzi, ultimul tribun*** şi ***Maeştrii cântăreţi din Nürnberg***. Deşi în cadrul celor trei opere amintite nu este vorba de o desprindere completă de capacitatea minţii umane de a fantaza, celelalte 10 opere sunt strâns legate de această facultate. Aceasta constituia materialul ideal din care era plămădită poezia lor.

Mitul, ca subiect de inspiraţie pentru drama muzicală, nu constituie pentru Wagner un prilej de refugiu în imaginar născut din dorinţa laşă de a nu da piept cu prezentul. Dimpotrivă, mitul păstrează atributul claritătii, al conştiinţei de sine aflată pe cea mai mare treaptă de luciditate. Prin mit conştiinţa se deschide asupra ei înşişi şi se revendică pe sine în cea mai înaltă ipostază, cea de conştiinţă filosofică. Putem recunoaşte aici influenţa gândirii cvasimistice

hegeliene conform căreia subiectul cugetător atinge cea mai limpede stare de iluminare prin filozofie. Mitul reprezintă poetizarea filosofiei, îmbrăcarea ei în formele simbolice ale acesteia. Prin mit, idealul se exprimă pe sine în formulele concrete ale raţiunii şi afectivităţii, iar prin dramă idealul capătă formă sensibilă. Mitul întrupat în dramă înseamnă ieşirea din indiferenţă a conştiinţei umane. Wagner consimte faptul că singurul simţ care ajută la percepţia mitului este intuiţia profund ancorată în social. „Mitul, justificat de cea mai clară conştiinţă umană, redescoperit mereu de intuiţia corespunzătoare vieţii prezente şi transformat în cea mai inteligibilă reprezentare, sub formă de dramă."[19]

La început a fost mitul pare să afirme Wagner într-o lucrare în care legătura dintre mit şi dramă este cea mai profundă şi semnificativă. Nu numai despre caracterul atemporal şi fluid al mitului vorbeşte Wagner în preludiul la ***Aurul Rinului*** ci despre însăşi geneza acestuia, asemenea unei epifanii de frumuseţe menită să evoce acea clipă ce comprimă în sine şi spaţiul, şi timpul, unde acestea coexistă ca realităţi nediferenţiate. Wagner este conştient de neliniaritatea timpului mitic, cu un impact deosebit în planul timpului estetic, răsfrânt la întâlnirea dintre opera de artă şi conştiinţa privitorului. *Aici, spaţiul şi timpul sunt tot una* afirmă el prin vocea lui Gurnemanz în actul I al operei ***Parsifal***. Nostalgia originilor, puritatea actului primordial, copilăria umanităţii şi a propriei sale conştiinţe sunt evocate prin recurgere la mit.

Aceste lucruri sunt redate şi în muzica ce stă la baza ***Aurului Rinului*** prin desprinderea treptată a fiecărui laitmotiv din motivul originar al Rinului, şi înrudirea acestora, cum aminteam deja, prin recurgere la coloritul cornului, simbolul naturii, prin apartenenţa scărilor modale care concură la recrearea unei atmosfere mitice, şi prin limbajul onomatopeic al fetelor Rinului care face trimitere la ancestral şi timp imemorial.

---

[19] Richard Wagner, ***Opera şi drama***, trad. Liviu Rusu şi Bucur Stănescu, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 177-178.

Pentru a fi refractară la cronologia umană, opera wagneriană şi-a asigurat nemurirea prin seducţia pe care o oferă mitul. Wagner şi-a depăşit radical înaintaşii propunând o artă cu pretenţii profetice, o artă care în mod paradoxal suprima libertatea umană de creaţie. De acest lucru şi-au dat seama, destul de repede, urmaşii lui, cei care i-au urmat lui în sens temporal şi nu estetic, dacă este să amintim ceea ce afirma un mare fost admirator al său, Claude Debussy. Perenitatea operei wagneriene a fost asigurată, dincolo de micile ei imperfecţiuni, de capacitatea ei de a se adresa spiritului în ipostaza lui cea mai înaltă. „Măreţia operei wagneriene şi a *momentului* wagnerian constă tocmai în depăşirea istoriei spre a ajunge la mitic – la arhetip -, adică de a impresiona dincolo de modele istorice.”[20]

[20] Gilbert Durand, ***op.cit.***, p. 177.

11. Arta viitorului

Excesiva literaturizare a muzicii va declanşa o dată cu opera wagneriană de maturitate profunde transformări care se vor resimţi în cadrul fiecărui sector al genului de operă. Preocuparea lui Wagner de a reda acţiunea libretului, de a pune în slujba dramei toate elementele eteronome acesteia, începând cu decoruri, lumină, construcţia sălii de teatru, nemaiamintind inovaţiile muzicale, vor contribui la crearea iluziei perfecte care să permită spectatorului urmărirea îndeaproape a fiecărui detaliu scenic, fără ca acesta să fie tulburat de factori perturbatori. Wagner urmărea realizarea acelei identităţi de conştiinţă între personajele lui şi spectatori, pentru ca, în felul acesta, efectul artistic să fie cât mai veridic. Spectatorul *era ajutat* să se desprindă de noianul preocupărilor sale, pentru a se dedica cu maximă disponibilitate vizionării actului artistic. Nu întâmplător Wagner a fost supranumit *magicianul de la Bayreuth*. Efectul global urmărit de acesta era un soi de hipnoză colectivă care minimaliza personalitatea fiecărui individ în parte, reducea la tăcere manifestările anestetice ale acestora conturând cadrul propice unei profunde delectări spirituale.

De fapt Wagner a căutat să modifice atitudinea şi mentalitatea auditoriului de operă. În acea vreme, obişnuinţa de a merge la operă era identificată cu prilejul unor întâlniri mondene în care se discuta, se bârfea, se făcea politică, şi dacă inspiraţia melodică a compozitorului atrăgea atenţia prin vreo arie mai spumoasă, mai melodioasă, atunci avea toate şansele să obţină aprecieri sub forma aplauzelor. Prin urmare, muzica de operă nu constituia decât pretextul unor astfel de întâlniri, ea rămânând undeva ca un fundal menit să sprijine desfăşurarea unor astfel de acţiuni, cu totul străine de ceea ce se petrecea pe scenă.

Împotriva acestor obişnuinţe va lua atitudine Wagner, având tăria să-şi manifeste nu numai în scris această dezaprobare, ci va construi un teatru pe care-l va numi *Festspilhaus*. Amplasat în

localitatea bavareză *Bayreuth*, teatrul a fost imaginat în aşa fel încât să împiedice manifestări nedorite în timpul reprezentaţiilor de operă.

Amplasarea orchestrei în fosă este o inovaţie care aparţine lui Wagner. Procedând în felul acesta, Wagner crea un spaţiu vid între avanscenă şi spectator menit să separe opera de artă într-un câmp ideal-imaginar şi s-o încadreze în sfera obiectelor estetice. Izolată de complexul fenomenelor care alcătuiesc experienţa cotidiană, opera de artă va impune din partea spectatorului o atitudine estetică. Nu numai că privirea spectatorului nu va mai fi abătută de gesturile dirijorului sau de mişcările instrumentiştilor ci, în felul acesta, opera de artă va fi înălţată peste realitatea comună şi va fi proiectată într-o regiune ideală. Arhitectura sălii va suferi modificări, ghidată fiind de intenţia de distanţare dintre ideal şi real, dintre cadrul scenic şi spectatori. Edouard Schouré remarcă bine această intenţie regăsită în modul de configurare al sălii de spectacol: „Pilaştrii şi coloanele (laterale şi cele care încadrează gradenele spectatorilor) formează, aşadar, în jurul scenei o serie de cadre succesive a căror perspectivă o izolează complet. De aici rezultă o iluzie optică ce face să pară scena mai îndepărtată şi personajele mai mari decât în realitate.”

O altă inovaţie wagneriană menită să sporească efectul izolării constă în întunecarea sălii de spectacol şi luminarea scenei, urmărindu-se crearea unor efecte luminoase în corespondenţă cu cadrul prezentat. Efectul conjugat al celor două inovaţii, la care se adaugă pauza dinaintea începerii reprezentaţiei, este asemănător efectului creat de rama tabloului sau de soclul pe care se înalţă o sculptură. În felul acesta este percepută mai bine întreaga unitate a operei, separată fiind de orice realitate extraestetică. Din punct de vedere psihologic, acest cadru izolator va amplifica activitatea unor simţuri şi va suprima legăturile publicului cu restul lumii înconjurătoare.

Wagner a ştiut ca nimeni altul să intuiască modalităţile de a-şi educa publicul şi de a-l forma în spiritul noilor sale spectacole. Cerinţa de a asculta, de a trăi în interior drama personajelor de pe scenă, de a se identifica cu acestea într-un elan de pură

disponibilitate a inimii pentru a ajunge la o trăire estetică veridică şi profundă, constituie noile imperative estetice ale magicianului de la Bayreuth. Faptul că va părăsi modalitatea de aşezare faţă în faţă a spectatorilor din lojile laterale, regăsind astfel alinierea frontală specifică scenei din teathron-ul grec, reconfigurând întregul plan al sălii teatrului său, va contribui la distribuirea unidimensională a atenţiei spectatorului.

Concepţia arhitecturală a teatrului de la Bayreuth ca şi premizele care au determinat o astfel de structurare se apropie sensibil de sala de cinematograf şi de intenţia artei cinematografice. Construit între anii 1872-1876, teatrul de la Bayreuth va cunoaşte primele reprezentaţii integrale ale *Inelului nibelungului* în acelaşi an în care a fost finalizată clădirea. La deschidere, printre invitaţii cei mai de seamă au fost prezenţi în sală Franz Liszt, Edvard Grieg, Anton Bruckner, Piotr Ilici Ceaikovski, Camille Saint-Saëns, Friederich Nietzsche, Lev Nicolai Tolstoi, împăratul Wilhelm I şi Ludwig al II-lea al Bavariei.

Concepţia wagneriană va prefigura una dintre cele mai populare arte ale mileniului III, arta cinematografică, artă ce se va dezvolta nouăsprezece ani mai târziu, începând cu primele filme din istoria cinematografiei realizate de fraţii Louise şi Auguste Lumière în anul 1895.

12. Wagner şi Nietzsche

Unul din cuplurile cele mai exotice pe care le cunoaşte istoria culturii şi care avea să impulsioneze în mod fecund întregul demers al acesteia, cuplu de un amestec bizar de misticism şi vizionarism ale cărui perspective creatoare se bazau întotdeauna pe o zestre ancestral-arhetipală, a cărui unitate interioară se va spulbera sub forţa propriei sale intensităţi, este cel dat de cele două personalităţi ale lui Wagner şi Nietzsche. Ambii vor fi subjugaţi de ideea de a reclădi arta naţională germană văzută ca o realitate de a satisface orice cerinţă spirituală a individului uman. Arta trebuia să înlocuiască religia şi să redea omului demnitatea pierdută. Ea va revigora spiritul german, va asigura coeziunea acestuia prin cufundarea în vis şi legendă, printr-o reîntorcere la puritatea ei originară. Zeităţile şi eroii vor deveni simbolurile vituţilor care întruchipau supraomul nietzscheean, faptele lor realităţi vii capabile să redeştepte mândria naţională şi îndemnul la acţiune şi revoltă socială.

Niciodată probabil că arta nu a avut o funcţie atât de pronunţat socială ca până la ei. Menirea ei era aceea de a răscoli resursele sufleteşti, de a cataliza efortul de dezrobire al individului de sub dominaţia raţiunii care capătă amploarea unei lupte de masă ce-şi cheamă străbunii pentru a înlătura orânduirile existente. „Nimeni să nu creadă că spiritul german şi-a pierdut pe veci patria mitică, dacă mai este în stare să priceapă atât de clar vocile păsărilor ce-i povestesc despre acea patrie. Într-o zi, se va deştepta, în prospeţimea dimineţii, din somnul lui secular. Atunci el va ucide balauri, va nimici gnomi perfizi şi o va trezi pe Brunhilda, şi însăşi lancea lui Wotan nu-i va putea stăvili înaintarea”[21] afirma Nietzsche în celebra lui carte *Naşterea tragediei din spiritul muzicii*.

Nietzsche îl cunoaşte pe Wagner în vara anului 1870, la Triebschen. Deşi diferenţa de vârstă dintre cei doi era de 31 de ani, acest lucru nu va împiedica înfiriparea unei prietenii profunde,

---

[21] Friedrich Nietzsche, ***Naşterea tragediei din spiritul muzicii***, trad. Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, Editura Agatha, Piteşti, 2003, p. 125.

bazată pe aspiraţii şi viziuni comune. Wagner se afla în plină glorie, reîncepuse lucrul la operele Walkyria şi Sigfried după ce depăşise criza sufletească ce se materializase în opera *Tristan şi Isolda*, se gândea deja să obţină fonduri pentru ridicarea teatrului de la Bayreuth în timp ce Nietzsche avea numai 26 de ani, se afla la început de carieră şi tocmai fusese numit profesor de filologie clasică la Universitatea din Basel, astfel că relaţia lor apare uneori sub semnul uneia dintre maestru şi ucenic.

Wagner abia se căsătorise cu Cosima, fiica celebrului Liszt. Ex-soţia lui Hans von Bülow discipol în arta dirijorală a lui Wagner, Cosima preferă o relaţie alături de Wagner conştientă de faptul că acest lucru îi va asigura nemurirea numelui său. Wagner se căsătorea din nou deşi făcuse experienţa nereuşitei unei prime căsătorii cu Minna Planner şi cunoscuse singura dragoste faţă de Mathilde Wesendonck, soţia lui Otto, pasiune care va da naştere operei *Trista şi Isolda*. Fără să fie un bărbat frumos, Wagner avea darul de a fermeca femeile din jurul lui, fiind convins că bărbatul este prin esenţa lui poligam. Climatul conjugal al lui Wagner va fi presărat cu tot felul de escapade amoroase dintre care, unul dintre cele mai cunoscute episoade este cel al Judithei, fiica lui Théophile Gautier. Wagner s-a îndrăgostit de aceasta, căsătorit fiind cu Cosima, deşi avea o vârstă respectabilă. La rândul ei, Judith Mendés, numită de Doru Popovici „un ultim sărut al soarelui”, nu se va sfii să-şi dispreţuiască soţul care se va manifesta din ce în ce mai scos din minţi de gelozie : „Azi l-am întâlnit pe Richard. Este tulburător… În ambianţa lui… tu nu exişti… Nu mai suport nici neputinţa ta de a crea ceva viabil, nici lipsa ta de demnitate şi de bărbăţie! Singurul tău cusur este că nu ai nici un cusur ! ! Prefer să-i fiu amantă şi înjurată de o Franţă filistină şi crepusculară, decât să mă despart de el. Ucide-mă… dar lasă-mă să-l iubesc!”[22]

Concepţia lui Wagner despre femeie este paradoxală prin faptul că, pe de o parte, ea este cea care acceptă din dragoste

[22] apud Doru Popovici, ***Magicianul de la Bayreuth***, Editura Albatros, Bucureşti, 1985, p. 154.

sacrificiul suprem, sacrificiu pe care bărbatul nu este în stare să şi-l asume, aşa cum reiese din cele mai multe opere wagneriene, pe de altă parte, femeia este instrumentul care-l duce pe bărbat la păcat înţeles ca ruptură de Dumnezeu.

Şi imaginea despre dragostea pentru femeie evoluează în mai multe moduri. Tematica iubirii leagă ca un fir incandescent toate operele wagneriene, fiecare aducând o concepţie nouă, o ipostază şi o perspectivă aflată în permanentă evoluţie. Plecând de la viziunea iubirii care desface nodul blestemului (Olandezul zburător), Wagner trasează harta interioară a propriilor simţiri marcând fiecare treaptă pe care aceasta o cunoaşte. Iată iubirea ca zbatere între pasiune carnală şi ideal (Tannhäuser), iubirea ca seducţie a transcendentalului (Lohengrin), iubirea ca peroraţie metafizică care trezeşte fiorul existenţialismului (Tristan şi Isolda), iubirea bucolică sau idilică (Maeştrii cântăreţi) pentru ca în final să realizeze sinteza tuturor acestor ideologii în creştinismul senzual din Parsifal. Wagner ajunge către sfârşitul vieţii la o reconciliere între pulsiunile chtonice şi înflăcărările idealiste altoind peste acestea un creştinism pesimist de nuanţă schopenhaueriană.

Pentru Nietzsche femeia este pericol doar pentru artist, pentru omul de geniu a cărui menire este creaţia. Din această cauză dragostea lui pentru femeie va evolua către cultul prieteniei, către aflarea unui alt individ cu care să împărtăşească aceleaşi idei şi profunzime de sentimente, care să fie pentru el un catalizator în creaţie. „Prietenia de pildă, dă naştere, în suflete, aceloraşi conflicte şi într-un grad mult mai înalt. La început este atracţia reciprocă, întemeiată pe impresia unei comunităţi de gândire, apoi fericirea de a se simţi unul al altuia, cu admiraţia şi adorarea mutuală; apoi, o neîncredere, o îndoială crescândă asupra valorii prietenului; certitudinea că va veni ziua despărţirii, teama totuşi de a nu putea îndura despărţirea; fără să mai număr alte mii de chinuri, ce nu le pot spune.”[23]

[23] ibidem, p. 173.

Nietzsche a fost un însingurat toată viaţa lui fără să fi cunoscut experienţa conjugală. Nu a fost iubit de nicio femeie însă a iubit-o cu patimă timp de doisprezece ani pe Cosima care nu a răspuns niciodată pasiunii sale. Acest lucru pare să fi accentuat crizele lui psihice care începuseră să se manifeste încă din perioada în care era profesor. Durerea pricinuită de refuzul Cosimei Wagner, catolică ferventă, îl va determina să exclame uneori :

„Cosima Wagner, femeia mea m-a adus în starea aceasta!"

Pentru ca apoi să-i trimită bileţele în care sta scris :

"Domnei Cosima Wagner, Ariano, te iubesc!!!"

Dezechilibrul mental al lui Nietzsche se va accentua ajungând să-şi semneze unele articole cu pseudonimele *Cezar-Anichrist* sau *Crucificatul şi Dionisos*. Mai mult chiar, la Torino începe să ţină discursuri oamenilor ce-l priveau înmărmuriţi :

- "Fiţi mulţumiţi… Eu sunt Dumnezeu. M-am deghizat aşa”[24]…

Spre deosebire de Wagner care avea să fie străfulgerat de *eufonia mişcătoare a eternului feminin* (Doru Popovici), Nietzsche, fără să fi fost iubit de vreo femeie, va avea de a face doar cu femei de stradă fapt care va pricinui contactarea unei boli ce-i va cauza moartea. Îngrijit de mama şi de sora lui, Nietzsche moare într-o înfăţişare blajină, precum inocenul Parsifal.

Pe de altă parte, Wagner trece pragul suprem transfigurat de luminile Valhallei, împărtăşit de pacea Nirvanei, cu o expresie luminată şi împăcat cu destinul. Cosima a rămas douăzeci şi patru de ore la căpătâiul trupului neînsufleţit al acestuia, înţepenită de acea expresie nobilă a feţei lui Wagner, trecându-i cu vederea faptul că cu câteva ore înaintea sfârşitului, Wagner îi mărturisise ultimul lui vis în care apărea Mathilde Wesendonck ce-i înmâna o scrisoare ce nu va fi deschisă niciodată.

Prietenia lui Nietzsche cu Wagner va dura doar patru ani. S-au cunoscut în 1870 şi deja în 1874 relaţia lor începuse să se destrame. Lipsa de caracter a compozitorului, succesele răsunătoare

[24] ibidem, p. 181.

pe care le obţine la Bayreuth îl determină pe acesta să-l privească pe Nietzsche de sus, jignitor de distant, ca şi când i-ar fi spus : „Eu sunt supraomul, iar tu…ratatul, care generează, în cel mai bun caz, un sentiment de penibilă milă”[25]…

Nu vom aduce în discuţie elementele care au cimentat prietenia dintre Wagner şi Nietzsche şi cu atât mai puţin vom insista asupra celor care aveau să ducă la destrămarea ei. Unele amănunte picante ale biografiei celor doi sunt consemnate în cartea lui Doru Popovici *Magicianul de la Bayreuth*, conştienţi fiind de faptul că personalităţile lor nu se rezumă doar la acestea. Am urmărit reliefarea concepţiilor despre dragoste şi femeie la Wagner şi Nietzsche, privite într-o posibilă relaţie antagonică. Poate că aceste amănunte inedite vor constitui punctul de plecare pentru a aprofunda creaţia lor muzicală şi filosofică, cvasinecunoscute publicului larg. Este una din tarele societăţii contemporane de a se lega numai de ceea ce stârneşte reacţii superficiale, de a se restrânge doar la ceea ce ţine de senzaţional şi scandal. Pot oare câteva lucruri nesemnificative să determine şi să suscite la cititor nevoia de a descoperi sensurile profunde ale culturii?

[25] ibidem, p. 172.

13. Francesca da Rimmini sau tragicul perpetuat dincolo de moarte

Imaginea Infernului, terifiantul, coşmarul, spaima împinsă la extrem asociate cu voluptatea, confesiunea iubirii, diversitatea simţămintelor, sunt des menţionate în creaţiile compozitorilor romantici. Romantismul este un curent al perspectivelor polare. O valoare este afirmată prin opoziţie cu nonvaloarea, contrastul calitativ fiind o trăsătură definitorie a lui.

Libertatea de creaţie pe care şi-o asumă artistul romantic generează astfel de consecinţe. Urâtul conţine în sine germenii frumuseţii, valoarea răbufneşte adesea în nonvaloare, libertatea elogiază triumful îngrădirii ei, idealismul percutează în realism, iar demnitatea umană se substituie uneori cu cele mai josnice înfăţişări.

Rupt de realitate, sedus de transcendenţa ei, romanticul oscilează dureros între fiinţă şi devenire, potenţă şi act, amorţire şi revoltă, smerenie şi trufie. Matricea romantică este anistorică. Ea populează periodic istoria umanităţii, ea se răsfrânge eterogen în limitele anumitor bazine culturale. Căpătând caracterul acesta supraindividual, asemenea unui arhetip jungian încrustat adânc în memoria inconştientului colectiv, ne recunoaştem şi pe noi, palide idei care vibrează la tumultul său.

Unul dintre subiectele dezbătute de compozitorii romantici este tragica iubire dintre Francesca da Rimmini şi Paolo Malatesta. Franz Liszt în *Simfonia Dante* (1857), P.I.Ceaikovski în fantezia simfonică *Francesca da Rimmini* (1876), Serghei Rahmaninov în opera *Francesca da Rimmini* (1906) se apleacă asupra lui cu vie sensibilitate umană. Şi în literatură sau arte plastice putem aminti personalităţi răsunătoare precum: Gabriele d'Annunzio, Francis Marion Crawford, Ingres, Delacroix, Gustave Doré, Rodin, William Blake etc., seduse fiind de intensitatea emotivă şi amploarea morală a unui astfel de subiect.

Sursa lui este cântul al V-lea din prima carte, *Infernul*, a trilogiei *Divina comedie* de Dante Alighieri. În călătoria lor, Dante şi Vergilius întâlnesc în vârtejul celui de-al doilea cerc o pereche de

îndrăgostiţi pe care nici iureşul infernal al vântului nu reuşea să-i despartă. Elanul pasional al celor doi supravieţuia într-o strânsoare care nu putea fi desfăcută nici de legile divine. Dante ascultă fascinat confesiunea Francescăi în care vede lucind fărâma de umanitate în pofida condiţiilor aspre ale supliciului, căci un vânt etern era sortit să poarte sufletele damnaţilor într-un nesfârşit caier. Ea tremură, doreşte, suspină, plânge, geme, iubeşte şi mai ales este recunoscătoare poetului care şi-aplecă gândul către ei. În ea va vedea istoricul literar Francesco de Sanctis „prima femeie modernă a lumii."[26] Surprinşi sărutându-se într-un moment de slăbiciune după ce au citit tulburătoarea legendă a dragostei lui Lancelot, Francesca da Rimmini şi Paolo Malatesta sunt ucişi cu cruzime de fratele acestuia mai mare, Gianciotto, fire ursuză, incapabilă de iubire, căsătorit cu Francesca din motive politice. Încălcarea fidelităţii conjugale îl determină pe Dante să-i situeze sub povara legii divine, aşa cum o înţelegea el. La auzul confesiunii, Dante se mâhneşte şi lasă obrazul în pământ.

Subiectul transmigrează sub forma unor legende noi cum ar fi Pelléas şi Mélisande, fertilizând imaginaţia altor compozitori precum: Debussy, Schönberg, Sibelius. Există, aşa cum explica Cristina Vasiliu, multe elemente care incită imaginaţia romantică şi care conferă unui astfel de subiect o fascinaţie perenă: „iubirea fatală şi interzisă, atracţia pentru straniul univers al romanelor cavalereşti, eroul demonic, malefic (Gianciotto), sfârşitul tragic al tinerilor îndrăgostiţi, elemente antitetice bine conturate etc."[27] De ce toate acestea? Pentru că artistul romantic percepe esenţa lumii de natură problematizantă, ce se înscrie firesc în sursa oricărei cunoaşteri aprofundate. *Mă tulbur, deci exist* pare să-l parafrazeze într-un alt

---

[26] În comentariile lui Alexandru Balaci realizate la Dante Alighieri, ***Divina comedie – Infernul***, Editura Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1982, p. 42.

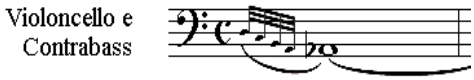
[27] Cristina Vasiliu, ***Artele în Parisul veacului al XIX-lea***, Editura Do-minoR, Iaşi, 2002, p. 34.

sens pe Descartes, o întreagă generaţie de romantici pentru care Goethe decretase deja în *Faust*:

Nu-ncremenirea-i leac: eu vreau să tremur
Fioru-i partea omului, cea mai de preţ;
Simţind, sporim chiar lumea; prin cutremur
Simţim adânc teribilul-măreţ.

Vom aduce în discuţie modul admirabil prin care Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893) dă glas unui astfel de subiect căci, iată, limbajul muzical romantic deţinea deja cheia tehnică de a zugrăvi muzical un tablou de o astfel de amploare. Aşa cum aminteam, Ceaikovski compune acestă fantezie simfonică, intitulată *Francesca da Rimmini* op.32, în anul 1876, al cărei program literar îl concepe compozitorul însuşi: *vârtejul prăvălindu-se în asurzitoare cascade sonore care evocă "la buffera infernal" descrisă de Dante în cercul al II-lea al Infernului, - este întrerupt de lirismul frazelor muzicale sugerând trista poveste de dragoste şi moarte a celor doi îndrăgostiţi – prinşi din nou în finalul uverturii în tumultul mişcării trupurilor damnaţilor biciuiţi de flăcări alternând cu şfichiuiri de gheaţă*. Imaginea Infernului devine simbolul conflictului dintre pulsiunile chtonice şi idealurile utopice căruia îi era atât de tributară generaţia romantică. Predilecţia pentru un astfel de subiect rezidă în interpretarea pe care o dă Rosenkranz urâtului, pentru care perfecţiunea acestui concept subzistă în redarea satanicului, a monştrilor hidoşi, a Infernului populat cu astfel de fiinţe.

Iată chiar debutul fanteziei simfonice care aduce la cordari un leitmotiv descendent de cvartă mărită a cărui semnificaţie legată de redarea lucifericului supravieţuieşte încă din Evul Mediu sub forma acelui *diabolus in musica*, lucru încetăţenit şi la compozitorii romantici.



Expresia muzicală denotă concentrare şi tensiune realizate încă de la început într-un climat reţinut, un fel de parafrază la vederea ţinuturilor de dincolo pe care Dante le eternizează sub forma unui epigraf pe poarta infernului, scris în dulcea limbă vulgară, epigraf devenit celebru în toată lumea:

Per me si va ne la città dolente, per me si va ne l'etterno dolore, per me si va tra la perduta gente.	Prin mine treci spre locul de durere, prin mine treci spre veşnica jelire, prin mine treci spre gloata care piere.
Giustizia mosse il mio alto fattore; fecemi la divina podestate, la somma sapienza e'l primo amore.	Mi-a fost dreptatea-ndemn spre făurire: puterea sfântă m-a zidit, instanţă în cer, suprema minte şi iubire.
Dinanzi a me non fuor cose create se non etterne, e io etterna duro. Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.[28]	Etern trăiesc şi câte sunt substanţă 'naintea mea etern au fost create. Voi, ce intraţi, lăsaţi orice speranţă.[29]

Prin muzică sunt realizate câteva conexiuni fugitive cu senzaţii de natură olfactivă sau vizuală. Numai şaisprezece măsuri surprind acest moment pentru care Ceaikovski alege un *Andante lugubre*. Suficient ca să fim familiarizaţi cu un adânc sentiment de teamă bântuit de viziuni de coşmar. Deocamdată nu avem în faţă decât portalul care face trecerea spre imensul hău al infernului. Abia

[28] Dante Alighieri, ***Divina Commedia***, Editura Newton Compton, Roma, 2009, p. 44.
[29] Dante Alighieri, ***Divina comedie***, vol. I, trad. Eta Boeriu, Editura Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1982, p. 18-19.

atunci când atacă secţiunea *Più mosso. Moderato*, secţiune care se întinde pe parcursul a 43 de măsuri, Ceaikovski ne dezvăluie adevărata amploare a iadului. Căci vestibulul este gândit compact, pe formaţii instrumentale, astfel încât declanşează o perspectivă sculpturală strâns legată de actul de semnificare.

Cea de a doua secţiune debutează într-o mişcare ce aminteşte de vals, un vals grotesc a cărui sugestie, dansantă la început, implică mişcările unduitoare ale flăcărilor, torsiunile damnaţilor, vacarmul ţipetelor şi perspectiva nepământeană a infernului în care se înfăptuieşte dureros dreptatea divină, viziunea fulgurantă a lui Ceaikovski fiind amplificată atât de intensa cromatizare a temelor, cât şi de orchestraţia policromă în care instrumentele se angajează într-un dialog fragmentat până la nivel de celule melodice. Suspinele şi strigătele de durere ale damnaţilor se amestecă şi se dizolvă în vacarmul infernal, viziunea globală fiind atât de terifiantă încât dispare orice idee de apocatastază. Preluarea imitativă a temei, prelucrarea şi transpunerea ei pe o serie de trepte expresive reliefează suspinul care dă naştere unui alt suspin, durerea care naşte altă durere, strigătul care provoacă un alt *lamento*. Perspectiva asupra iadului i se dezvăluie lui Dante treptat. Mai întâi citeşte epigraful, apoi simte mirosul determinat de sufletele arzânde, aude rumoarea care se transformă într-un perpetuu lamento, pentru ca apoi, păşind peste buza primului cerc, să zărească întreaga grozăvie a unui hău ce se strânge din cerc în cerc, din bolgie în bolgie, în care suflete fără număr îşi ispăşesc vina într-o penitenţă eternă, fără nicio speranţă de salvare, într-o deznădejde imensă. Orchestra simfonică redă progresiv, asemenea unui scenariu de film, tot ceea ce vede şi simte eul liric, fie prin creşteri progresive ale intensităţii sonore, fie prin stratificarea densităţii orchestrale, prin accelerando-uri cu sensuri programatic dirijate să afirme anumite culminaţii expresive. *Terribilis est locus iste* confirmă grozăvia iadului la a cărui vedere Dante şi-a căutat sprijin adesea în prezenţa poetului Vergiliu. Traducerea rezervă semnificaţii aparent polare. *Terribilis* poate însemna înfricoşător, blestemat, îngrozitor, cumplit, năpraznic, dar şi minunat, cutremurător, colosal, zguduitor, înfiorător. Expresia

trebuie revendicată prin suprimarea aceastei polarităţi, întrucât omul Evului Mediu percepea lumea numai la modul sublim, sustras fiind oricărei determinări şi nuanţări categoriale ulterioare. Dante Alighieri percepe lumea prin mentalitatea omului din Evul Mediu, însă el întrezăreşte o viziune mult mai amplă şi mai complexă a ei. De aceea acceptă vâltoarea călătoriei, întrucât orice călătorie este un traseu iniţiatic, ea implică o profundă transformare interioară, intenţia lui Dante fiind să ne facă părtaşi unei experienţe deosebite, asemenea temerarului din mitul peşterii.

După o astfel de desfăşurare a resurselor orchestrale, are loc un moment de acalmie urmat de o altă secţiune, mai amplu dezvoltată, cu inserţii expresive mai bine conturate şi afirmate pe suprafeţe orchestrale de largă amplitudine. Procedeul dezvoltării repetă obsesiv o serie de motive tematice a căror încrâncenare cromatică nu lasă niciodată impresia unei istovitoare redundanţe. Mixturi cromatice, creşteri şi descreşteri expresive, paleta politimbrală prin care orchestra colorează motivele şi submotivele melodice, pregnanţa instrumentelor de percuţie, toate acestea contribuie la conturarea ultimului tablou înainte de afirmarea acelui *deus ex machina*, în care Dumnezeu intervine şi opreşte temporar iureşul infernal al vântului ce purta damnaţii din al doilea cerc pentru a permite, la voinţa lui Dante, ascultarea confesiunii Francescăi da Rimmini, cea a cărei iubire strivea ontologia şi justiţia divină printr-un elan existenţial de dăruire iubitului ei, Paolo Malatesta.

Într-un amestec de confesiune lirică şi caracter dansant, de patetism şi nobleţe umană, de ridicol al destăinuirii şi nevoia de încredere în celălalt, ia naştere cea de a patra parte a acestei fantezii simfonice. Iată tema Francescăi, expusă de clarinet, secondată de acompaniametul netulburat, în pizzicatto, al orchestrei. O amplă melopee intens prelucrată ulterior de orchestră, care se dezvoltă imanent din surse germinative într-o ascensiune spiralată a proiecţiilor ideatice, atingând tăriile eterate ale bolţilor minţii umane.

Francesca se despoaie de vina care îi este azvârlită fără drept de apel. Ea îl iubeşte pe Paolo însă iubirea ei nu prinde răsad, nu îşi găseşte o împlinire firească. Elanul ei erotic rămâne în penumbra

metafizicii, moartea dureroasă a celor doi părând să incrimineze fapta lor. Dumnezeu însuşi îi pedepseşte dându-le osânda veşnică. Dante priveşte restrictiv acest caz. El îi situează sub auspiciile justiţiei divine însă, prin faptul că permite realizarea acestei confesiuni, aruncă speranţa unei alte perspective eshatologice asupra lor. Complexitatea fiinţei umane nu poate fi înregimentată într-o anumită dogmă morală. Dante pare să insinueze că nu omul va fi judecat prin prisma unei dogme, ci dogma îşi va găsi în final o atribuţie mai largă, adaptată prin iubire la condiţia umană. Dante ar fi fost acuzat de erezie dacă ar fi afirmat frust aşa ceva în secolul al XIV-lea. Şi aşa relaţiile sale cu autorităţile religioase ale vremii nu erau prea strălucite. El transformă confesiunea Francescăi într-un imn al iubirii din perspectivă umană, replică la Pavel şi parafrază la *Cântarea cântărilor*.

Pe de altă parte, Ceaikovski este atras de un astfel de subiect ca urmare a conflictului dintre propriile exigenţe morale şi pulsiunile nestăvilite ale firii sale, căutând o aplanare în esenţă a acestuia. Viaţa lui este marcată de aceste încercări dureroase care au destabilizat fiinţa lui, cei mai mulţi biografi trecând sub tăcere sau menţionând voalat incursiunile amoroase ale compozitorului. Abordând un astfel de subiect sub forma confesiv-tăinuită a artei muzicale, Ceaikovski spera în atenuarea sentimentului de vină, în ispăşirea lui prin formele de defulare oferite de artă. Despre acest efect al creaţiei artistice aminteşte esteticianul Tudor Vianu ca fiind „unul din cele mai ingenioase mecanisme, născocite de instinctul de conservare al omului pentru a se elibera de o apăsare care poate deveni primejdioasă sănătăţii şi echilibrului său moral. Cine se pricepe să transforme suferinţa sa în cântec sau imagine şi să deplaseze astfel accentul subiectiv de la trăire către reprezentarea ei scade în acelaşi timp şi face tolerabilă intensitatea celei dintâi.”[30] Melodica lui Ceaikovski este inconfundabilă, ea respiră în orice creaţie a sa pecetea unei individualităţi aparte determinată de caracterul patetic şi tragic al ei, de nobleţea meditativă, uneori ingenuă a formulelor

[30] Tudor Vianu, ***Estetica***, Editura Orizonturi, Bucureşti, 1998, p. 286.

melodice, niciodată reci, ci întotdeauna pătrunse de o profundă melancolie.

Recursul la Dumnezeu a intervenit poate prea târziu şi prea slab în iniţiativa de a compune doi ani mai târziu *Liturghia sfântului Ioan Hrisostomul* (1878). Moartea lui, petrecută în 1893, apare învăluită în mister, una dintre legende punând-o sub semnul sfidării propriului destin sau a lui Dumnezeu. Ostenit de lupta cu propria conştiinţă, Ceaikovski acceptă judecata divină în maniera cavalerilor medievali pentru care numai sorţii luptei puteau dovedi dreptatea cuiva. Desigur, aici avem un tip de ispitire a lui Dumnezeu cu care mentalitatea cavalerului din Evul Mediu nu era deprinsă. La Ceaikovski, forma camuflată a suicidului său poate fi înţeleasă ca o luptă finală cu soarta, determinată de nevoia de a cunoaşte modul în care Dumnezeu se raportează la el. Ceaikovski a pierdut lupta cu propria lui viaţă, cu propriul său destin, şi poate şi cu Dumnezeu. Însă el va supravieţui în formulele eterne ale artei sale asemenea unui glas care îşi asumă dincolo de mormânt eterna confesiunie a nobleţii naturii umane.

14. Psihologia artei impresioniste

Atunci când vorbeşte despre arta impresionistă, Lucian Blaga realizează, în lucrarea *Zări şi etape,* un portret psihologic al artistului impresionist care să permită adâncirea reflecţiilor cu privire la motivaţiile interioare ce au determinat naşterea artei impresioniste. O dată cu instalarea impresionismului, se recurge deseori la ideea că arta occidentală se află într-un declin inevitabil, decădere care urmează unui moment de apogeu, de maximă înflorire a unor arte, dominate de principiile limpezi ale raţiunii. Impresionismul, identificat uneori cu decadentismul, exprimă tocmai această renunţare la tot ceea ce înseamnă tradiţie, stil, model, bun gust, autoritate. El contravine oricărui canon, este un spirit negativist care se identifică cu spiritul rafinat, cu sufletul corupt de moleşeala decadenţei, subjugat de propriile simţăminte, care, lipsit de frânele morale, se complace unei mari diversităţi de impresii şi senzaţii.

Impresionismul promovează *filosofia clipei* sau, mai bine spus, *a clipelor*. Fiecare moment aduce cu sine dulceaţa unei anumite stări. Astfel, artistul impresionist îşi lasă sufletul să plutească în derivă, la voia hazardului. El se complace în contrastele fine ale percepţiilor, este *un îndrăgostit de sine însuşi,* care descoperă, asemenea lui Narcis, fascinaţia de a se contempla „într-o multiplicitate de eu-uri momentane.”[31] Seducţia propriei sale interiorităţi îl determină să-şi modeleze sufletul după forma pe care o are fiecare clipă, spiritul lui se identifică acestei fluidizări permanente a simţămintelor, consimte evanescenţelor, se pulverizează căpătând o mobilitate vaporoasă în care se complace. Mirajul noului, al permanentei prefaceri interioare, al psihologiei nuanţelor care se întrepătrund şi care îşi pierd propria lor individualitate constituie morala şi religia artistului impresionist.

Captivat de această metamorfoză permanentă a sufletului, el devine un introvertit, incapabil să reacţioneze în faţa evenimentelor sociale sau politice ale vremii. Cunoaşteţi vreun impresionist care să

[31] Lucian Blaga, ***Zări şi etape***, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 130.

fi participat din proprie iniţiativă la Comuna din Paris? Sunt, în schimb, mulţi artişti romantici care s-au expus pe baricadele revoluţiei franceze. Această *atitudine pasivă în faţa vieţii* provine dintr-o concepţie pesimistă asupra ei, dintr-o luciditate a faptului că ea nu poate fi schimbată, cu toate că tablourile sale, aşa cum spuneam deja, afişează un optimism superficial.

El priveşte destinul ca pe o fatalitate, iar natura umană ca fiind coruptă şi aflată în imposibilitatea de a fi restaurată. De aceea el refuză să o exprime în cadrul pânzei sale. El speră că, redând acele senzaţii nemijlocite pe care le resimte în faţa naturii, să surprindă sufletul în starea lui cea mai pură. Negând implicarea afectivă şi profunzimea psihologică, el neagă de fapt însăşi natura umană şi refuză să creadă în perfectibilitatea morală a sufletului. De aici provine pesimismului lui doctrinar şi inactivismul lui în plan sufletesc. Artistul impresionist urmăreşte să recreeze emoţia fără a îndemna la acţiune. Acest lucru este limpede exprimat de Claude Monet pentru care suprema împlinire nu este acţiunea, ci contemplaţia şi comuniunea cu natura care înseamnă „grandoare, putere şi imortalitate, pe lângă care fiinţa omenească nu este decât un biet atom.”[32] Acelaşi lucru îl exprimă cu şi mai multă convingere Cézanne: „artistul este un organ de receptare, un aparat de înregistrat senzaţii, care desigur e bun, sensibil, complicat. Dar dacă intervine, dacă îndrăzneşte, mizerabilul, să se amestece în mod deliberat în procesul de transpunere atunci el nu face decât să-şi introducă în ea propria-i nulitate, şi opera devine mediocră… Toată voinţa sa trebuie să tacă. Trebuie să reducă în el la tăcere toate vocile premeditării.”[33] Intervenţia artistului impresionist trebuie să fie minimă în actul creaţiei. Voinţa lui coruptă, viziunea utilitară asupra vieţii trebuie anihilate pentru a nu transforma actul creator într-un gest forţat, căruia să-i lipsească spontaneitatea şi intuiţia vie a esteticului.

Se spune că tablourile impresioniste exprimă un anumit tip

---

[32] apud Pierre Francastel, ***Impresionismul***, trad. Radu Pontbriant, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 159.

[33] apud Georg Lukacs, ***Estetica,*** vol. II, trad. Eugen Filotti şi Aurora M. Nasta, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 258.

de temperament. Se exagerează. Temperamentul înseamnă mai mult decât simplă vizualitate optică. El este un factor care descrie personalitatea umană prin prisma moştenirii genetice. Prin urmare, chiar dacă acelaşi peisaj redat de mai mulţi artişti impresionişti diferă de la unul la altul, acest lucru exprimă, mai degrabă particularitatea viziunii lui şi specificul tehnicii sale decât temperamentul său. Artistul impresionist este tipul individului care fuge permanent de sine şi de structura sa sufletească, în loc să o exprime. Este o fugă pe care el o întreprinde inconştient în speranţa că va reuşi să redea sufletului puritatea originară, acea stare de dezmierdare asemănată de unii sfinţi părinţi cu dulceaţa mierii, cu roua dimineţii, cu chihlimbarul ce contopeşte în sine trecutul şi viitorul într-un elan de cufundare în apele limpezi ale fluviului Lete. El se aseamănă cu călătorul epuizat de oboseală şi de sete, care întrezăreşte la capătul orizontului chipul fetei morgana, iluzia sufletului său.

Impresiile resimţite de pictorul impresionist nu prind niciodată un contur bine delimitat, „el trăieşte pentru impresia în sine, pe care o lasă să vibreze în voie sub bolţile eu-lui său pasiv. Impresionistul nu are diagonale sufleteşti, stâlpi şi arcuri de boltă pentru arhitectonica fiinţei, el se ţese din miile de stări pe care realitatea le stârneşte fără logică în interiorul crisalidei sale.”[34] Vlăguindu-şi fiinţa morală, el trăieşte în faţa naturii un *complex de inferioritate,* dedicându-i-se fără rezerve. Dacă romanticii vedeau în natură reflexul propriei subiectivităţi, impresionistul îşi sacrifică personalitatea dintr-un posibil *sentiment al pudicităţii sufleteşti*. El nu numai că se neagă pe sine dar îşi dispreţuieşte orice formă de expresie mai pasională. El devine captivul propriei sale interiorităţi, captivitate pe care o acceptă ca formă de a-şi proteja sensibilitatea exacerbată.

De aici provine şi *incapacitatea lui de a angaja o relaţie afectivă cu subiectul ales*. El pictează la întâmplare atunci când este vorba să-şi aleagă subiectul, această selecţie realizându-se doar de

[34] Lucian Blaga, ***op. cit.***, p. 130.

dragul unor experimente de natură optică sau tehnică. Chiar dacă la început el se apropie de natură cu interes şi cu fascinaţie, el va fi ulterior mai preocupat să redea efectele de lumină şi mirajul de culori decât să urmărească vreo corespondenţă simbolică între diversele lui trăiri şi cadrele pe care natura i le oferă spre contemplare. Panteismul artistului impresionist de voalează treptat, nemaiavând nimic religios. Contactul cu natura nu va mai însemna stabilirea unei relaţii de apartenenţă religioasă. Renoir nu va picta femeia, ci femei, Monet va fi obsedat de efectele vaporoase ale realităţii, fiindu-i indiferentă gara, malurile Senei, răsăritul soarelui, căpiţele, stâncile, nuferii sau catedralele în sine, Sisley va fi subjugat de manieră, Cézanne va fi preocupat de probleme de construcţie atunci când va picta *Pod la lac*, *Jucătorii de cărţi, Platou cu case şi copaci* sau *Femei la scăldat*, Pissaro cu scenele bulevardiere va şterge orice amintire de perfecţiune şi integritate clasică. Dealtfel, aşa cum aminteam deja, Cézanne va fi cel care va exprima în mod explicit acest lucru atunci când îşi manifestă predilecţia pentru tonuri şi nu pentru subiect.

Preocuparea artiştilor impresionişti va fi să întinerească tema şi nu să interpreteze realitatea, urmărind să *de-poetizeze* realitatea, să găsească cei mai adecvaţi stimuli pentru redarea ei nu aşa cum ştiu că este, ci aşa cum aceasta li se înfăţişează. De aceea arta impresionistă este o artă a senzualului, a senzualităţii cultivate căreia îi lipseşte aproape valoarea simbolică. Pasiunile furtunoase, viziunile morale sau sociale, sentimentele bine determinate nu vor constitui substanţa artei lor. Impresionismul este o artă a indiferenţei morale sau sociale.

Atunci când Degas pictează pânza lui *Amărăciunea*, care înfăţişează două personaje, un bărbat şi o femeie, aflate într-o stare de toropeală provocată de paharul de absint, el urmăreşte mai degrabă să redea una din scenele obişnuite ale barurilor mai puţin selecte din Paris decât să vorbească de consecinţele consumării unei astfel de băuturi. Arta impresionistă rămâne o artă a umanului căreia îi lipseşte perspectiva implicării morale. Este atitudinea fotografului care surprinde cu indiferenţă pe peliculă aspecte ale realităţii

înconjurătoare. Spectrul anonimatului, al dizolvării oricărei ierarhii valorice, sentimentul pasivităţii în faţa realului vor marca încă de la început arta impresionistă. Este o artă a amorţirii intelectuale provocată de senzualitatea corupătoare. Este o artă a uitării şi a detaşării care prefigurează obiectivitatea şi răceala ziaristică.

15. Parsifalul lui Claude Debussy – Martiriul Sfântului Sebastian

Debussy n-a aparţinut unui cult anume şi nici n-a manifestat vreo preferinţă religioasă. Elanul lui existenţial era îndreptat către natură şi către artă. Aceste două realităţi conturau plenar existenţa lui. Altceva în afara lor nu era, astfel că, fuga de sine şi seducţia naturii şi artei îi dădeau iluzia propriei sale interiorităţi. Spiritul lui, asemenea unei feline, era atent la fiecare bucurie pe care i-o prilejuia contactul cu realitatea. Această ieşire din sine l-a risipit în infinitele nuanţe gustate, seducţia simţurilor i-a stimulat spiritul să se manifeste în plan creator, sufletul lui s-a înfiorat la cea mai discretă atingere pe care o primea de la lume.

Preocuparea lui Debussy pentru religie s-a manifestat în arta sa mai degrabă sub forma unui sincretism religios. Atenţia lui s-a îndreptat către antichitate, către spiritualitatea orientală sau către creştinism. Atunci când compune *Preludiu la după-amiaza unui faun* sau *Epigrafele antice*, baletul *Khamma* sau *Martiriul Sfântului Sebastian*, el are în vedere formele în care poate ipostazia misterul religios.

Compunând *Martiriul Sfântului Sebastian*, Debussy va scrie cea de-a doua piesă ca importanţă pentru creaţia scenică, după *Pelléas şi Mélisande*. Serghei Diaghilev, directorul baletelor ruse care iniţiase împreună cu trupa lui de balet o serie de stagiuni la Paris, avea să intermedieze legătura dintre Claude Debussy şi Gabriele d'Annunzio, propunându-le să colaboreze la o lucrare pe tema acestui sacrificiu. D'Annunzio avea scrisă deja lucrarea. Se pare că vederea unui pin rănit care sângera răşină şi prezenţa hieratică a Idei Rubinstein, una dintre dansatoarele trupei de balet, aveau să-l impulsioneze pe poet în conceperea şi finalizarea misterului său. Rolul Sfântului Sebastian avea să fie dedicat ei. Debussy va compune muzica în trei luni, deşi afirmase că i-ar fi trebuit o perioadă mult mai amplă pentru reculegere. În sfârşit, pe 21

mai 1911, misterul trebuia să fie reprezentat la teatrul Châtelet, deşi plana o atmosferă de incertă ostilitate datorită deciziei arhiepiscopului de Paris care interzisese piesa, scandalizat de faptul că rolul unui martir creştin fusese atribuit unei femei. La aceasta avea să se adauge starea de doliu naţional decretată în aceeaşi zi ca urmare a decesului ministrului de război, motiv pentru care reprezentarea piesei avea să fie amânată pentru a doua zi.

Putem noi face prezentarea unei lucrări care se întinde pe durata a cinci ore şi care cuprinde în varianta originală a versiunii literare aproximativ patru mii de versuri? Claude Debussy şi Gabriel d'Annunzio cu siguranţă au crezut că da, şi în 1911, în Paris, ei au prezentat chintesenţa versiunii franceze, combinând orchestra şi muzica vocală, actul narator, mima şi dansul. Deşi proiectul a fost grăbit, compozitorul nu a fost nemulţumit de rezultat. Cu două săptămâni înainte de premieră lucrarea lui d'Annunzio fusese interzisă şi de Vatican. Arhiepiscopul Parisului se făcuse vocea Vaticanului interzicând catolicilor să meargă la spectacol şi ameninţând cu excomunicarea pe toţi credincioşii care ar fi îndrăznit să aplaude. Debussy a declarat: *vă asigur că am scris muzica ca şi cum ar fi fost comandată de biserică*. Oricum, criticii n-au fost nici ei binevoitori cu această lucrare ce părea destinată eşecului încă de la început, şi nici reprezentări ulterioare ale ei nu vor avea parte de un succes binemeritat.

Istoria martiriului Sfântului Sebastian este, ca şi celelalte poveşti ale martirilor din creştinismul timpuriu, intrată în legendă. Împăratul Diocleţian conducea Roma în secolul al IV-lea. Sebastian, aşa cum spune povestea, era un tânăr atât de frumos încât împăratul roman s-a îndrăgostit de el. Dar Sebastian, convertit la noua credinţă creştină, a respins avansurile lui Diocleţian şi a fost, la ordinele împăratului, legat de un copac şi ucis cu săgeţi. Sebastian a fost canonizat şi comemorat în ziua de 20 ianuarie pentru sfinţenia morţii sale.

Se spune că Sebastian era un cavaler da vază, arcaş în oastea împăratului Diocleţian şi totodată favorit al acestuia datorită frumuseţii fizice deosebite. Convertindu-se la creştinism, el va ajuta

de multe ori pe fraţii săi în credinţă care erau închişi sau conduşi la supliciu. Mai mult chiar, s-a silit să atragă la credinţa creştină pe mulţi dintre soldaţi şi prizonieri. Însuşi guvernatorul Romei şi fiul său Tiburţiu, convertiţi de Sebastian, ar fi murit cu moarte de martiri. Aflând de toate acestea, Diocleţian va dispune să fie adus în faţa lui poruncind celui mai iubit dintre centurionii săi să adopte cultul lui Apolo. Renegând, împăratul, mirat, va face apel la vechea prietenie: *Cum? Ţi-am deschis larg poarta palatului şi ţi-am pregătit calea pentru o carieră strălucită, iar tu unelteai împotriva mea.* Trecând repede la ameninţări, împăratul îl obligă la supliciu pentru a se lepăda de credinţa creştină. Sebastian va dansa pe cărbunii aprinşi care se vor transforma într-o grădină de crini ce simbolizează nevinovăţia lui. Speriat, Diocleţian va da comanda să-l lege de trunchiul unui copac unde va fi ciuruit cu săgeţi de proprii lui soldaţi, „în timp ce în suflet şi în spirit, spune Marguerite Long, Sebastian atinge luminile paradisului."[35] O legendă spune că el ar fi supravieţuit primului martiriu, fiind îngrijit de o femeie creştină din Roma. După vindecarea rănilor, Sebastian s-a prezentat din nou autorităţilor păgâne care l-au osândit la moarte şi l-au executat.

Picturile care se referă la eveniment sunt numeroase, dar în ceea ce priveşte artistul, timpul sau locul în care el a lucrat, ele toate combină elementele unei scene oribile (un tânăr bărbat aproape gol, legat de un copac şi cu o mulţime de săgeţi înfipte în el) alături de frumuseţea bărbatului însuşi. Circumstanţele crimei, mixtura între înalta credinţă şi pasiunea oarbă, acestea sunt elementele pe care scriitorii zilelor noastre le-ar urmări cu aviditate. Vincenzo Foppa cu *Martiriul Sfântului Sebastian*, Liberale da Verona cu *Martiriul Sfântului Sebastian*, Perugino cu *Madona cu Pruncul şi sfântul*, Giovanni Bellini cu *Alegoria sacră*, Gerrit van Honthorst cu *Sfântul Sebastian*, Georges de La Tour cu *Sfântul Sebastian îngrijit de Irina*, Pierre Puget cu *Sfântul Sebastian*, Jusepe de Ribera cu *Sfântul Sebastian*, sunt numai câteva nume de pictori care au fost fascinaţi

[35] Marguerite Long, ***La pian cu Claude Debussy***, trad. C. Stoicescu, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968, p. 122.

de acest subiect.

Arta oferă omului posibilitatea binelui, moralitatea subsumată ideii de frumos; arta exprimă deziluzia lui, tensiunea dintre real şi ideal, dar în acelaşi timp speranţa că frumuseţea îl poate mântui. Caracterul ei salvific îşi găseşte finalitate în stările sufleteşti pe care le provoacă, stări polarizate în jurul ideii că omul îşi poate depăşi condiţia, că el se poate desprinde de sub imperiul necesităţii pentru a avea acces la libertatea şi fericirea deplină. Frumosul promovat de artă nu înseamnă doar formalism, el îşi extrage substanţa din viaţă rezonând şi contribuind în acelaşi timp la trezirea - fiindu-ne îngăduit să întrebuinţăm o expresie a lui Rudolf Otto - *sentimentului numinos*. Sentimentul sublimului striveşte şi în acelaşi timp înalţă, el, aşa cum îl definea pentru prima dată Longinus, „înalţă sufletul în regiuni supreme şi face să se nască în noi o stare admirabilă de uimire."[36] Departe de intenţia a metaforiza, să ne amintim de Bach compunând *Patimirile* sale, de Beethoven cu oratoriul *Cristos pe muntele măslinilor*, de Wagner cu al lui *Parsifal*, de Schönberg atunci când scrie *Moise şi Aron*, şi, cu atât mai mult, de Debussy, care a plâns la magia dramei sale atunci când această lucrare se afla în repetiţii pe scena teatrului Châtelet. Astfel că, arta nu numai că mărturiseşte despre frumos, ci în acelaşi timp preschimbă sufletul muzicalizând sentimentele, ea înalţă sufletul către virtute. Trăirile estetice nu dezbină ci, dimpotrivă, ele cheamă la unitate fiinţa umană. Este o unitate instabilă şi extrem de firavă, suficientă ca să lase în sufletul omului nostalgia paradisului. Arta nu-l mântuieşte pe om însă ea poate să aline dorul omului pentru absolut.

Mai mult, arta întrezăreşte o frumuseţe de dincolo, o frumuseţe care scapă oricărei determinări cauzale sau conceptuale, înfăţişând-o acestei lumi. Dar în acelaşi timp, ea eternizează vremelnicul, ea poetizează aspectele prozaice ale vieţii instaurând sub carapacea profanului sentimentul sacrului. De aceea, arta cheamă la înnoire lăsând în mod tainic în culcuşul sufletului ideea de

---

[36] apud ***Dicţionar de estetică generală,*** Ed. Politică, Bucureşti, 1972, p. 340.

desăvârşire.

În religie, omul se desăvârşeşte prin slujirea aproapelui şi atunci când el îşi jertfeşte viaţa pentru acesta sau pentru credinţa creştină, măreţia actului său naşte nu numai Biserica după cum spunea Tertullian, ci are repercusiuni asupra culturii unui popor. Debussy însuşi afirma într-un articol despre Wagner scris în 1903 că „jertfa de sine este totuşi una dintre cele mai frumoase virtuţi creştine”[37], prefigurând în felul acesta preferinţa lui pentru un astfel de subiect. În fond, frumosul se împleteşte aici cu ideea de virtute şi moralitate, Debussy reînviind unul dintre cele mai străvechi concepte ale filosofiei greceşti, *kalokagathia*. Arta nu trebuie să aducă prejudicii spiritului, pare să afirme Debussy, ea trebuie să înnobileze firea lui, să impulsioneze elanul său către aflarea fericirii. Ca o contradicţie a constituţiei sale artistice, este interesant de remarcat faptul că a încurajat experienţele muzicale pe care le desfăşura Edgar Varèse, experimente care, aşa cum se va vedea mai târziu, vor distruge misterul artei.

Menirea artei este să întrupeze misterul şi esenţa vieţii. Misterul intermediază între artă şi realitate, el devine puntea care determină instalarea privitorului în fluxul de imagini pe care conştiinţa lui le selectează de la realitate în miile de experienţe anterioare creând în felul acesta fondul aperceptiv al acestuia, care se asociază printr-un mecanism imanent şi obscur, asemenea unei maşinării a cărei finalitate funciară scapă analizei imediate.

Artistul îşi ascute simţurile descoperind noi receptacole, noi canale prin care el să poată avea acces la misterul vieţii. Sensibilitatea lui este acutizată, dominată de impulsuri febrile şi inconştiente, focul său interior se aseamănă rugului care nu se mistuie niciodată. În felul acesta, el are iluzia eternităţii, intră în posesia supraindividualului, a ceea ce este supranatural transformându-l în natural. În faţa sufletelor scrobite el se simte stingher. De aceea, idealul lui de libertate artistică îl impune nu prin

---

[37] Claude Debussy, ***Domnul Croche antidiletant***, trad. A. Hoffman, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965, p. 108.

exercitarea facultăţii volitive, el nu constrânge prin forţă fizică. Forţa lui uzează de arsenalul raţiunii şi al sensibilităţii. El se impune doborând bariere interioare.

Misterul contemplat nu provine din viziunea divinităţii. Este, mai degrabă, un mister al simţurilor. Lumea este filtrată şi subordonată simţurilor. Impresionismul vorbeşte de o realitate a simţurilor care o precede pe cea a lumii înconjurătoare. Este o lume mai mult simţită decât contemplată, în care beţia simţurilor îşi revendică pretenţia de drog permis. Misterul artei impresioniste şi simboliste se aseamănă unui vis de o infinită frumuseţe care construieşte o punte a imaginarului peste o mare de lumină şi tăcere.

Subiectul religios l-a atras pe Debussy în măsura în care el corespundea estetismului său cvasireligios. Nu religiozitatea îl atrăgea pe Debussy la acest subiect, cum de altfel nici pe d'Annunzio, ci aura de mister şi de exotism pe care o degajă o astfel de tematică. Este aceeaşi fascinaţie pe care o încearcă un neofit atunci când se apropie de tainele cabalei sau ereziei gnostice, fără ca el să fie încă trăitor şi cunoscător al acelor precepte, în care crede că stă ascunsă înţelepciunea lumii. Debussy vrea să creadă în misterul şi paradoxul creştinismului, preferând arta (ca intermediar pentru iniţierea sa) oricărui cult sau sistem de reguli preferenţiale. Debussy se apropie de domeniul credinţei cu îndoiala metodică ce-l caracterizează pe omul modern, care ştie că ştiinţa nu poate oferi răspunsuri tuturor problemelor pe care sufletul le ridică şi care întrezăreşte în credinţă un posibil răspuns. El preferă sinceritatea, prefăcătoriei; pasiunea, aridităţii sufleteşti; înţelepciunea credinţei, obscurantismului naiv: „Nu-i evident ca un om care vede misterul în toate lucrurile să fie necesar atras de un subiect religios? Când Sfântul se înalţă către Paradis, cred că am reuşit să exprimăm toate sentimentele pe care le trezeau în mine ideea înălţării. Am reuşit? Asta nu mă priveşte. Nu mai avem credinţa naivă de altă dată. Credinţa pe care o exprimă muzica mea este ea ortodoxă sau nu? Nu pot să o spun. Este credinţa mea personală care cântă cu toată

sinceritatea."[38]

După cum mărturiseşte Marguerite Long, Debussy a lucrat la acest mister *într-o adevărată stare de exaltare,* (stare care l-a răpit şi pe d'Annunzio) identificându-se cu sfântul său atât de mult încât, puţin a lipsit ca Debussy însuşi să fie pătruns de credinţă. Atât de mult se aseamănă sfântul lui d'Annunzio cu emblematicele chipuri ale pictorului Dante Gabriel Rosetti, radiind mister, senzualitate şi misticism. Şi mai mult, acest chip se regăseşte în viziunile lui Gustave Moreau, fascinând prin exotism şi opulenţă orientală, sau în picturile lui Odilon Redon şi James Whistler prin aura lor hieratică. Şi oare nu răzbate din acest *Mister* fervoarea religioasă care-l contaminase pe poetul Paul Claudel?

Ce a rezultat? A rezultat un poem lung a cărui reprezentare durează mai mult de patru ore, în care scenele muzicale se întind pe durata unei ore conturând, aşa cum afirma Émile Vuillermoz, „un lung farmec, o imensă incantaţie, o vrăjitorie realizată cu cuvinte rare, ritmuri ciudate, sonorităţi halucinante"[39]**,** „o emoţionantă sinteză de mituri şi de simboluri păgâne şi creştine, o senzuală echivocitate între Isus şi Adonis, un extaz mistic ce frizează erezia şi manifestările pure ale tandreţei evanghelice ca în cântecul Vocilor celeste sau în episodul Bunul Păstor ce compun o atmosferă stranie care ne revelează o faţă necunoscută a geniului său."[40] Astfel, Debussy se ataşează de acest poem nu numai prin tematică ci şi prin predilecţia lui pentru simbolismul de tip magico-religios şi mai ales pentru simbolismul manifestat de activitatea subconştientă a omului. În fond, una dintre facultăţile principale ale omului este aceea de a simboliza. Sfera de semnificaţie a simbolurilor se află undeva la graniţa dintre convenţional şi contingent, prin urmare, a recurge la o interpretare a lor prin prisma programatismului *sui-generis* pe care Debussy îl utilizează la multe dintre lucrările sale, nu ni se pare un fapt lipsit de importanţă. Debussy îmbrăţişează mixtura de simboluri

---

[38] apud Marguerite Long, ***op. cit.***, p. 129, preluat din ***Comoedia,*** 18 mai 1911.
[39] ibidem, p. 126 – 127.
[40] Émile Vuillermoz, ***Histoire de la musique***, Arthème Fayard, Paris, 1958, p. 358.

creştine (crinul, fecioara, crucea largă şi profundă, arborele vieţii, cerul indulgent, rănile, săgeata, miliţia ardentă) şi simboluri profane (ramura de măslin, rândunica, focul, erosul, torţa, fereastra) - fără ca demarcaţia să fie strictă, unele dintre ele găsindu-se în ambele contexte - fascinat fiind de potenţialul poetic pe care acestea îl ascund şi care îi fusese dezvăluit de dramaturgul d'Annunzio.

Lucrarea *Martiriul Sfântului Sebastian* debutează cu *Preludiul* la *Curtea crinilor*, o amplă frescă ce desfăşoară sonorităţi maiestuoase şi calme expuse de suflători la unison, cel mult la octavă, amintind de polifonia în panglică specifică primelor cântări creştine, la care se adaugă, prin intervenţii pasagere, cordarii, cele două harpe şi alămurile, reprezentate de corni, cornul englez şi trompete, completând o atmosferă exotică, nu numai prin combinaţiile timbrale întrebuinţate ci şi prin melodismul dominat de structuri pentatonice şi armonia a cărei densitate variabilă atinge un punct culminant înainte de intervenţia naratorului care anunţă în felul acesta cadrul temporal şi spaţial unde se desfăşoară acţiunea: grădina prefectului, Roma, 380.

Sebastian asistă la mărturia de credinţă a celor doi fraţi gemeni, Mark şi Marcellian, dispuşi să se sacrifice pentru aceasta, Sebastian însuşi cu chipul transfigurat invocând un semn de la Dumnezeu, săgeata trasă spre cer care nu s-a mai întors. D'Annunzio împleteşte drama lui Sebastian cu cea a martirilor Mark şi Marcellian, doi fraţi care, aşa cum ne înştiinţează *Martirologiul Roman*, au fost reţinuţi de judecătorul Fabian în timpul persecuţiilor lui Diocleţian, legaţi de un stâlp şi străpunşi în picioare cu cuie ascuţite. Deoarece nu au încetat să laude pe Cristos, au fost străpunşi cu suliţe dintr-o parte în alta, şi, îmbrăcaţi în slava muceniciei, au intrat în împărăţia cerească. Sebastian era creştin însă exemplul celor doi fraţi va marca definitiv propriul său destin.

Intervenţiile naratorului (care îşi va asuma şi rolul Cezarului) şi ale lui Sebastian constau într-un ton declamat a cărui expresie fluctuează în funcţie de evoluţia acţiunii. Doar cei doi fraţi gemeni diafonizează iar corul de arcaşi survine cu repetiţii melodice în timp ce orchestra contribuie la unificarea acţiunii interludiind sau

comentând asemenea unui personaj principal prin efecte tehnice sau expresive specifice, înscriind formule melodice mozaicate a căror textură variază policrom într-o devenire continuă. Apogeul are loc în final prin viziunea corului de serafimi, orchestra amplificând cu maxim de resurse acest efect. Timpanul, clopotele şi alămurile contribuie la crearea unei revelaţii în care *tot cerul cântă*.

Al doilea act, *Camera magică*, corespunde momentului de ispită al lui Sebastian când, aflat în faţa porţilor care ascund toţi idolii Romei şi zodiacele universului, este fermecat de vocea cristalină a fecioarei Erigone pe care o înlătură invocând un semn vizibil din partea cerului. Viziunea muzicală a lui Debussy este una cinematografică. El construieşte prin intermediul clişeelor tematice ambianţa decorativă a camerei. Sonorităţile tremolate asemenea unei pedale de tip ostinat, infiltrarea modurilor cromatice sau a hexatoniei în sens descendent parcurgând patru octave şi întregul evantai orchestral, coloritul extrem de divers a cărei densitate este fluctuantă, determină o invazie a teatralităţii scenice, în care sunetele se transformă în imagini, imagini care trimit mai întâi la senzaţii şi emoţii, şi abia apoi la acţiune.

Întâlnind-o pe Erigone, Sebastian este sedus de duioşia infinită a acestui glas care expune o melopee pe structuri pentatonice, fapt care amplifică efectul exotic al scenei. Amestecului de mister, de ocultism pe care îl degajă această cameră i se adaugă tentaţia disimulată a erotismului, mascat de vocea senzuală a preotesei al cărei farmec sporeşte prin intervenţiile flautului sau piculinei. Şi în *Ispitirea Sfântului Anton* de Gustave Flaubert sau în *Thais* de Anatol France, eroul trece prin momente de cumpănă sufletească în care îi sunt puse la încercare virtuţile morale. Sebastian nu ezită şi cu toată dragostea, cu toată forţa şi fervoarea credinţei sale se roagă pentru un nou semn care să-l sprijine în îndeplinirea misiunii divine. Este un semn care nu întârzie să apară căci, o nouă voce (simbol al Fecioarei Maria) eliberată de orice rostire pătimaşă îi prefigurează apropiata agonie într-o formă poetică de neuitat: *Il éclaire de sa figure / Ma tristesse et la nuit d'été*. Melodia se deapănă într-un registru din extremul acut sugerând în

felul acesta înălţimile abisale din care ea coboară, în timp ce orchestra abia îşi face simţită prezenţa înnobilând firul melodic cu armonii diafane ce amintesc de ţesătura eterofonică.

Al treilea act se numeşte *Conciliul dumnezeilor falşi*. Conciliul sau sinodul reprezenta în cadrul bisericii o reuniune compusă din majoritatea episcopilor convocată de împărat sau de papă pentru a discuta şi stabili orientări sau a lua hotărâri în probleme importante în ceea ce priveşte dogma sau chestiuni legate de ordine interioară şi practică religioasă. În anul 325 avusese loc conciliul de la Niceea şi la un an după petrecerea martiriului lui Sebastian, biserica primară va convoca un alt conciliu la Constantinopol. Transferul acestui termen în perimetrul legislaţiei şi politicii romane poate părea un pic forţat. Împăratul convoacă această adunare înconjurându-se de toţi astrologii, înţelepţii şi slujitorii din temple, împreună cu el tronând şi totemul fiecărei zeităţi din întregul imperiu, ca simbol al propriei sale autorităţii printre zei şi oameni. Orchestra se rezumă doar la trompete ce intonează, de cele mai multe ori monodic, o melodie maiestuoasă însoţită de ritmul timpanilor, amintind de acele *euphemia* ce făceau parte din ceremonialul curţii din acea perioadă. Debussy exploatează aici şi acel stil de cântare antifonic specific acelor vremuri, ca o modalitate de a completa sărăcia armonică.

Împăratul convoacă acest conciliu cu intenţia de a preaslăvi frumuseţea trupească a lui Sebastian, de a-l declara zeu şi de a-i alege un chip sub care să fie adorat. Sebastian refuză amintind că el cunoaşte botezul adevărat, botezul care aduce viaţa duhovnicească sub legea lui Cristos, singurul rege al universului. Această afirmaţie îl înfurie pe Cezar, el însuşi recunoscând ca autoritate deplină peste zei pe Apollo, cel care luminează întreaga lume din carul de foc. Declaraţiei inspirate a lui Sebastian, Cezar îi opune un imn care slăveşte atotputernicia zeului său. Slujitorii lui Apollo încep să ridice un cântec de slavă domnului din Delos şi Sminthe într-o execuţie vocală monodică, o scurtă invocaţie însoţită de acompaniamentul acordic al harpei căreia i se adaugă discret şi intervenţia corzilor completând o armonie plagală, totul evoluând către un punct

culminant care este întrerupt de strigătul lui Sebastian.

Tăcerea pe care o impune Sebastian este determinată şi de mărturisirea de credinţă pe care o face acesta, pe de o parte denigrându-l pe Apollo pe care-l numeşte *demon mort* căruia nu-i recunoaşte nici o autoritate, pe de altă parte el însuşi declarându-se creştin, supus celui care este stăpân peste viaţă şi moarte, Cristos. Este unul dintre cele mai tensionate momente în care împăratul face mărturisiri contradictorii. El cere condamnarea la moarte a lui Sebastian dar în acelaşi timp este subjugat de frumuseţea chipului său astfel că, încoronarea promisă lui riscă să se transforme într-o crimă. Pasiunea lui pentru Sebastian îl determină să-i ceară a-i cânta, dorinţa lui lovindu-se de un nou refuz şi de o reînnoită mărturisire de credinţă. Sebastian îi cere împăratului să asculte melodia crucificatului, tânărul prinţ al estului, pe care el însuşi va dansa cu pasiune. Orchestra capătă o înfăţişare gravă şi meditativă, rareori întâlnită la Debussy sub forma aceasta. Este unul dintre puţinele locuri în care Debussy valorifică moştenirea primită de la Wagner sub forma unei armonii dense, intens cromatizată. În fond, ea aprofundează şi revelează în acelaşi timp conflictul născut în sufletul împăratului care vede în mărturisirile lui Sebastian dorinţa de a fi declarat zeu suprem şi de a i se ridica altare şi temple în care să fie cinstit. Evoluţia orchestrală precede şi prefigurează evoluţia ulterioară a dramei transformându-se treptat într-o alegorie muzicală a ideii morţii. Sufletul lui Sebastian este întristat de moarte, el retrăieşte suferinţa lui Cristos din Grădina Ghetsimani. Atât de enescian sună pe alocuri orchestra încât există riscul de a-l confunda pe unul cu celălalt. Loviturile de timpan întăresc previziunea sumbră a morţii. Mai mult, stridenţe armonice presărate adesea pe parcursul acestei scene construiesc o sublimă *Vale a Plângerii*, în care sufletul trăieşte cu maximă acuitate contrastul dintre bine şi rău. Este unul dintre puţinele cazuri din creaţia lui Debussy în care muzica primeşte pecetea metafizicii.

Și ce poate fi mai elocvent atunci când vorbim de înrudirea dintre Debussy şi Enescu remarcând câteva caracteristici mai rar întrebuinţate de Debussy şi care aveau să fie principii de bază în

construcţia melodică enesciană. Căci aici întâlnim atât oscilaţia dintre terţa mare şi cea mică, în care terţa mică este adusă prin alunecare descendent cromatică iar terţa mare este atacată prin salt melodic ascendent urmată de o nouă coborâre cromatică, tot pasajul amintit fiind realizat pe silaba *ah!* din intervenţia muzicală a femeilor din Byblos care-l deplâng pe Sebastian; dar şi celula alcătuită dintr-un semiton şi o terţă mică (enarmonică cu secunda mărită) întrebuinţată în mai multe rânduri, care survine în melodismul lui Debussy ca inspiraţie de sorginte folclorică. Şi în atâtea rânduri apar şi cromatisme antrenate de mişcări melodice divergente care creează o atmosferă ce va prefigura muzica specifică secolului al XX-lea.

După lamentaţia muzicală a femeilor din Byblos survine o nouă voce care aminteşte de cea din actul al doilea (simbolizând de astă dată persoana lui Cristos) al cărei: *J'expire, je meurs, ô beauté! Je meurs, mais pour renaître impérissablement!*, îl aminteşte pe cel al Sfintei Tereza: *Je meurs de ne pas mourir!*, sau îl prefigurează pe cel al lui Daniel Turcea: *Ştiu, vom muri, dar câtă splendoare!* Orchestra deapănă în continuare o melodie infinită de esenţă wagneriană şi mahleriană, tehnică ce va căpăta în mâinile lui Debussy valoare simbolică. Acordurile de septimă şi de nonă expuse de cordari creează o armonie intens cromatizată care dublează starea meditativă a eroului sedus de idealul de puritate morală întrezărit în persoana cristică. Este un moment scurt şi de maximă concentrare expresivă, care demonstrează faptul că Debussy stăpâneşte la perfecţie această tehnică subordonând-o unor considerente estetice. El nu face abuz de ea ci, dimpotrivă, devine modalitatea de a evoca lumea de dincolo sub forma unui dor de esenţă misterioasă ce cuprinde sufletul lui Sebastian.

Sebastian se numără printre acei sfinţi din primele secole ale bisericii care a cucerit cerul prin violenţă. El este conştient de faptul că moartea înseamnă câştigul propriei vieţi, întocmai ca în parabola evanghelică despre bobul de grâu. Rugăminţile împăratului, care îi oferă totul sedus de frumuseţea lui, sunt zadarnice. Asemenea Mântuitorului care fusese ispitit să aibă întreg pământul la picioarele

sale, Sebastian se dezice de tot ceea ce înseamnă deşertăciune lumească. Acest episod interpune Cetatea lumească pe de o parte, pe de altă parte Cetatea divină, văzute într-o confruntare permanentă, aşa cum episcopul Augustin, aproape contemporan cu Sebastian, şi le imaginase.

Mai mult, Sebastian alege viaţa de martir, sedus fiind de un ideal transcendental a cărui cunoaştere presupune renunţarea la viaţă pentru a câştiga adevărata viaţă. Iată paradoxul creştinismului pe care Sebastian îl înţelege cu o maximă acuitate încă de la începutul convertirii sale când este fascinat de sacrificiul celor doi fraţi gemeni, Mark şi Marcellian. Este viaţa supranaturală, viaţa harului, viaţa celui care se află în graţiile Domnului, el însuşi confirmând starea de binecuvântare a aceluia care vine în numele Domnului Cristos.

Parafrazând cuvintele apostolului Pavel care cerea să dispară omul vechi şi să facem loc omului nou, să permitem lui Cristos să locuiască în noi, să devenim asemenea lui prin gest, cuvânt şi simţire, Sebastian acceptă martiriul în virtutea identităţii lui cu Cristos, cel pe care îl iubeşte mai presus de orice, afirmând că *El şi cu mine una suntem*. Identitatea lui cu persoana cristică este atât de intensă încât Sebastian preia multe expresii utilizate de Cristos pe când predica. Isus utilizează această expresie referindu-se la identitatea de substanţă cu Tatăl, prima persoană a Treimii. De aceea nu trebuie să ne scandalizeze acest lucru, motivând o posibilă atitudine eretică a lui d'Annunzio însuşi, atâta vreme cât pentru anumite considerente estetice pot apare, în aparenţă, licenţe de natură dogmatică. Interpretarea se poate face în contextul oferit de apostolul Pavel, înlăturând astfel acest risc. Sebastian se identifică atât de mult cu persoana cristică încât retrăieşte nu numai spiritual ci şi trupeşte patimile lui.

Intervenţia corului de sirieni sau a femeilor din Byblos, văzuţi într-o conjunctură mixtă, continuă să aduleze persoana lui Sebastian. Vivacitatea ritmică, glisando-urile orchestrale sau vocale, anumite combinaţii timbrale, melodicul subordonat în acest caz elementului ritmic, scriitura polimodală, fluctuaţiile de tempo şi

fricţiunile armonice amintesc de inovaţiile lui Stravinski. Debussy avea să-l cunoască pe Stravinski şi să admire mult lucrările acestuia fapt care se va reflecta în unele pagini ale sale. Atât baletul *Jocuri* cât şi misterul *Martiriul Sfântului Sebastian* vor purta amprenta maestrului rus.

Exasperat de statornicia lui Sebastian, împăratul cere tuturor să-l plângă, căci el îşi proclamă izbânda peste toţi idolii Romei. De fiecare dată când invocă moartea lui Sebastian, revine obsesiv conflictul sufletesc al împăratului reliefat contrastant prin expresia *dar este atât de frumos*. *Lăsaţi-l să moară* afirmă într-un final, corul perpetuând starea de jale printr-un cântec tânguitor, un cântec de înmormântare ce aminteşte de funerarele *threni*, imaginat sub forma unei pedale prelungite peste care se adaugă corul într-o inspirată pendulare între secunda mică şi secunda mare, la a cărei atmosferă de suferinţă interiorizată contribuie şi orchestra cu o sonoritate restrânsă, prin reluarea unor motive cromatice în mers melodic divergent ce frizează microtoniile de sorginte orientală. Intervenţia harpei cu un motiv sacadat de cvartă mărită, transformarea sunetului prelung al pedalei într-o oscilaţie de două sunete situate la interval de secundă mare, descrescendo-ul tot mai pronunţat contribuie la adâncirea expresiei şi la instalarea unui sentiment funebru.

Referitor la rolul expresiv al orchestrei pe toată durata actului al treilea, Marguerite Long elogiază calitatea acesteia care „găseşte limbajul însuşi al torturilor: ardere, înroşirea alămurilor, trozniturі, gâfâiala sclavilor-călăi etiopieni. Tobe în aritmie aproape cardiacă a unei Patimi în care Sebastian, îngrozit, se clatină, întreabă:

L-aţi văzut pe acela pe care-l iubesc? L-aţi văzut?

CORUL

Cât este de frumos! Cât este de frumos!

SEBASTIAN

Isuse, vino la mine! Flacăra mea, Regele meu!

Fiţi îmbătaţi, ochiţi de aproape, eu sunt ţinta. În faţa oamenilor săi pe care-i îndeamnă, Sfântul se prăbuşeşte sub săgeţile lor ca şi sub florile femeilor."[41]

Cel de-al patrulea act, *Laurul rănit*, debutează într-o atmosferă încordată realizată printr-un acompaniament tremolat obţinut atât de timpan cât şi de cordari, în care cornul englez suprapune o monodie compusă din cvarte mărite, secunde şi terţe mari în ambele sensuri care se pliază pe o structură hexatonică ale cărei caracteristici sunt mult atenuate prin prevalenţa unor anumite trepte. Sebastian este legat de trunchiul unui copac, neîncetând să-i îmbărbăteze pe cei care vor executa pedeapsa infamă, numindu-i *fraţii mei*. Revine aproape ca un leitmotiv expresia *mor pentru a nu muri* care semnifică încrederea lui Sebastian că moartea lui va constitui temelia atâtor creştini ce-i vor urma în credinţa lui pentru Cristos. Săgeţile care-l străpung sunt cuiele Mântuitorului său, copacul de care a fost legat devine cruce aidoma celei pe care a fost răstignit Cristos. Suferinţa lui se identifică cu fiinţa arborelui care tremură o dată cu el. Debussy evocă suferinţele lui Sebastian făcând apel din nou la limbajul wagnerian. Pe măsură ce suferinţele lui se amplifică anunţând momentul apropiat al morţii, atât corul sirienilor şi al femeilor din Byblos cât şi intervenţiile orchestrale devin sacadate şi crispate în sonorităţi. O ultimă rugăciune a corului într-o sonoritate stinsă precedă intervenţia naratorului care anunţă simplu moartea lui. Întreg ritualul de înmormântare a lui Sebastian se desfăşoară în acordurile harpei şi al cântecului monodic al corului ce imprimă melodiei specificul tetracordurilor cromatice. Rănile de pe trupul lui Sebastian dispar iar sufletul lui se înalţă până la porţile paradisului.

Pentru a evoca înălţimile *Paradisului*, cel de-al cincilea act şi ultimul al acestui *Mister*, Debussy reînvie arta chanson-iştilor francezi, a lui Claude Goudimel, Clèment Janequin etc, demonstrând că stăpâneşte o tehnică pe care o utilizează numai atunci când ea este subordonată unui anumit ideal estetic, la fel cum a făcut

[41] Marguerite Long, ***op. cit.***, p. 125.

întrebuinţând tehnica wagneriană a melodiei infinite pentru a reda presimţirile morţii în sufletul lui Sebastian. Viziunea finală este una dantescă, plină de lumină increată şi de elan, sufletul lui Sebastian străbătând pe rând cercul martirilor, al fecioarelor, al apostolilor şi al îngerilor, pentru a se adăuga în final la marea mulţime a sfinţilor. Cântul monodic se îmbină cu cel în stil madrigalesc *a capella,* vocile feminine alternează cu cele bărbăteşti, pentru ca spre final să se adauge şi orchestra, o dată cu cântecul sufletului lui Sebastian.

Referitor la identificarea dintre autor şi personaj, a lui Debussy şi a lui Sebastian, George Bălan remarcă cu extremă acuitate psihologică rolul pe care această capodoperă îl joacă în economia mântuirii, valoarea spirituală şi semnificaţia ei în strânsă legătură cu destinul artistic şi moral al compozitorului. George Bălan are în vedere o anumită viziune despre iubire, realizând totodată un paralelism între traseul artistic şi spiritual al lui Wagner şi Debussy. *Pelléas şi Mélisande* constituie replica mai puţin zgomotoasă a iubirii care i-a unit pe Tristan şi Isolda în moarte.

Atunci când compunea opera Tristan şi Isolda, Wagner citise deja din scrierile filosofului Schopenhauer, identificându-se cu concepţia acestuia despre viaţă şi iubire. Viaţa nu însemna altceva decât un nesfârşit prilej de durere, destinul omului este receptat ca fatalitate astfel că, orice împotrivire în faţa acestuia este de prisos. Iubirea este un sentiment care nu este declanşat şi coordonat de inima omului, ci, mai degrabă, o realitate exterioară omului care îl subjugă şi îi condiţionează existenţa. Acest lucru pare să-l afirme Wagner atunci când, în cadrul operei, lasă drept izvor al iubirii dintre Tristan şi Isolda acea poţiune, care, o dată băută, declanşează naşterea acestui sentiment. Iubirea capătă statut magic. Acţionează ca prezenţă insesizabilă, magia ei farmecă şi supune totodată. Wagner admite mijlocirea acelei licori din nevoia de a justifica propriul lui comportament atunci când se îndrăgosteşte de Mathilde Wesendonck, soţia celui care l-a ajutat de atâtea ori. E ca şi cum ar afirma că răul pe care îl înfăptuieşte nu-l priveşte pe sine. Filtrul iubirii este de vină. Nu aminteşte acest lucru de episodul biblic în care bărbatul Adam dădea vina pe femeie, iar Eva dădea vina pe

şarpe? Răul înfăptuit nu constă în libertatea omului, acest lucru fiind forma cea mai subtilă de a înşela conştiinţa prin autoiluzionare, întrupând răul într-o prezenţă exterioară. Wagner identifică cumva răul cu iubirea sub chipul acelei poţiuni. Ele sunt legate în mod necesar una de cealaltă, de aceea la Wagner femeia devine, în mod paradoxal, mijloc de mântuire dar şi instrumentul prin care bărbatul înfăptuieşte păcatul.

Dar poate că Wagner nu consideră păcat ceea ce el însuşi înfăptuieşte. Poate nu are conştiinţa păcatului atunci când deciziile lui sunt dictate de ceea ce însăşi inima îi dictează. Nu-l prefigurează oare în felul acesta pe Nietzsche cu lucrarea lui *Dincolo de bine şi de rău*? Pe Nietzsche nu-l cunoscuse încă şi poate că Wagner însuşi este unul din inspiratorii acestei lucrări. Lucrul la opera Tristan şi Isolda îl începuse în 1856, iar premiera are loc la München în 1865. Pe Nietzsche îl va cunoaşte cinci ani mai târziu când Wagner divorţase de prima soţie şi se recăsătorise cu Cosima.

Afirmând că totul este reductibil la iubire nu aderă Wagner în felul acesta principiilor romantismului care centrau viaţa şi creaţia pe activitatea interioară a sufletului? Eul romantic este lăsat în voia pasiunilor, al simţămintelor cele mai profunde devenind, aşa cumafirma Emanoil Ciomac, „un glas pierdut al uriaşei polifonii; o polifonie în el şi în jurul lui e toată viaţa în rosturile ei cele mai adânci. Tot vuietul ei răsună într-însul ca un ecou într-o scoică. Este glasul oceanului vieţii neconştiente, al experienţei nelămurite, al fenomenelor.”[42]

Pesimismul radical al acestei opere reflectă mentalitatea umană care nu-l mai posedă pe Dumnezeu, care nu mai crede în atotputernicia lui. Interesant este faptul că la origine, acest poem în versuri semnat de Godfried von Strasburg, păstrează o sumedenie de elemente creştine care înviorează şi conferă plus de substanţă şi profunzime iubirii dintre cei doi. Wagner elimină acţiunea complicată a textului originar, exagerând pesimismul care stă la baza

[42] Emanoil Ciomac, ***Viaţa şi opera lui Richard Wagner***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p.139.

ei.

Ne-am abătut un pic de la cursul ideilor iniţiale pentru a realiza o legătură mai profundă cu viziunea despre iubire a lui Debussy, şi cu modul în care aceasta evoluează. *Pelléas şi Mélisande* aduce în fond o concepţie asemănătoare despre iubire. Personajele sunt ghidate din umbră de forţe necunoscute care, în drama lui Maeterlinck, nu mai sunt generate de o substanţă ce întruneşte capacităţi magice. În această dramă, asemenea tragediilor lui Euripide din Grecia antică, destinul, forţă incontrolabilă, este responsabil pentru declanşarea şi evoluţia acestui sentiment, determinând deznodământul fatidic.

În continuare, George Bălan atribuie lui Debussy o atitudine penitenţială, atitudine provocată de concepţia despre iubire pe care acesta a dezvoltat-o în opera *Pelléas şi Mélisande*. El reacţionează asemenea lui Wagner (care compusese *Parsifal* ca replică la *Tristan şi Isolda*), scriind muzica la *Martiriul Sfântului Sebastian*. Pentru George Bălan, opera *Pelléas şi Mélisande* nu aduce nimic nou, ca problematică a erosului, în raport cu opera *Tristan şi Isolda*. Cu *Parsifal*, Wagner restaurează erosul, redând acestuia una dintre cele mai profunde semnificaţii. Iubirea rezidă în jertfă de sine, într-un eros asumat care să contribuie la zidirea fiinţei umane. Iar Debussy, prin *Martiriul Sfântului Sebastian* duce mai departe, într-o viziune integratoare, concepţia despre iubire văzută ca sacrificiu permanent, ca şi renunţare la viaţă din iubire pentru aproapele, căci nu este iubire mai mare, spune evanghelistul, decât a aceluia care îşi dă viaţa pentru prietenul său. Debussy reiterează o concepţie profund creştină despre iubire căci în creştinism, prefacerea pâinii şi vinului, semnifică reactualizarea jertfei de pe cruce a lui Isus cu care Sebastian s-a identificat până în ultima clipă.

Ideea jertfei de sine din dragoste pentru comunitate reapare la Debussy la scurt timp după ce terminase *Misterul*, pentru că în acelaşi an va începe lucrul la baletul *Khamma*, pe care-l va termina anul următor, și în care este vorba de o dansatoare ce acceptă, pentru a îndupleca zeii, să danseze până se prăbuşeşte moartă. Aici apare în mod adiacent sugerată ideea forţei mântuitoare pe care arta o deţine,

forţă mijlocită de artistul care acceptă până la sacrificiu de sine să ducă mai departe principiile sale estetice.

În ce măsură stă în picioare ideea actului penitenţial pe care Debussy l-ar fi realizat cu *Misterul* său, de vreme ce în acelaşi an (1912-1913) va compune o lucrare, este vorba de *Jocuri*, al cărei subiect reprezintă un discret joc erotic în trei, rămâne un fapt discutabil. Acest lucru nu diminuează forţa morală ce străbate *Misterul* său, una dintre cele mai reprezentative şi vizionare creaţii ale compozitorului, în care concepţia oratorială şi muzica de scenă, stilul madrigalesc şi polifoniile instrumentale în stil wagnerian sau mahlerian, inspiratele arii şi recitativele se împletesc pentru a glorifica cu o intensitate lirică neîntâlnită, cum afirma un preot, dragostea pentru Cristos.

16. Richard Wagner în viziunea lui Claude Debussy

Unul dintre compozitorii evocaţi în modul cel mai contradictoriu de Claude Debussy este Richard Wagner. Debussy a fost într-o primă etapă un înfocat admirator al compozitorului german, pentru ca ulterior să adopte faţă de acesta o atitudine ceva mai rezervată sau chiar ostilă uneori. De altfel, influenţe wagneriene se resimt cu ardoare în unele creaţii de-ale lui Debussy.

Atunci când îşi îndreaptă ochiul critic asupra lui Wagner, Debussy îl priveşte atât ca poet, cât şi ca muzician, recunoscând acestuia o calitate cu totul specială şi anume aceea de a fi capabil să compună o artă „frumoasă şi ciudată, impură şi seducătoare."[43] Recunoaştem aici una din trăsăturile atât de specifice personalităţilor de geniu, aceea de a se manifesta contradictoriu în câmp creator, ce construiesc un frumos ale cărui valenţe se exercită pe o axă a polarităţilor, a contradicţiilor, a rupturilor, des întâlnită la compozitorii aparţinând modernităţii. Baudelaire este cel care surprinde atât de bine spiritul acestei epoci, el însuşi un înfocat wagnerian. Debussy apare în acest context ca un ecou al lui Baudelaire, acesta din urmă făcând referinţe la natura duală a frumosului: „Frumosul este întotdeauna bizar. Nu vreau să spun că e vorba despre un bizar rece şi căutat, pentru că ar însemna atunci că nu ar fi altceva decât o dihanie care ar ieşi din rosturile vieţii. Spun doar că el conţine întotdeauna o anumită bizarerie, ceea ce îl face să devină acel Frumos deosebit."[44]

Şi Debussy continuă pe de o parte să elogieze arta lui Wagner sau, dimpotrivă, să o incrimineze, acolo unde aceasta nu corespunde punctelor lui de vedere. Atunci când vorbeşte despre Wagner, sinceritatea lui capătă forma cea mai contradictorie, astfel

---

[43] Claude Debussy, ***Domnul Croche antidiletant,*** trad. Alfred Hoffman, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965, p. 117.

[44] apud Umberto Eco; Girolamo de Michele, ***Istoria frumuseţii***, trad. Oana Săliştеanu, Editura Enciclopedia RAO, Bucureşti, 2005, p. 331.

încât, laudele se împletesc cu ironiile cele mai usturătoare.

Cercetând sistemul estetic wagnerian, se remarcă aproape imediat că acesta pare construit în aşa fel încât să slujească ideii maestrului de a preamări propria personalitate exaltată. Ce impact trebuie să fi avut Wagner asupra tânărului Nietzsche când acesta l-a văzut dirijând de la pupitrul său orchestral asemenea unui magician guvernând peste destinele artistice ale cântăreţilor sau instrumentiştilor? Faptul că în mintea lui va încolţi ideea supraomului ni se pare o repercusiune firească a influenţei pe care personalitatea *bătrânului minotaur* o va exercita asupra mai tânărului său ucenic. În aceeaşi măsură, *umbra wagneriană* va cotropi de fantasme mintea lui Debussy. Acesta va reuşi în scurt timp să se dezică de forţa ei seducătoare şi să antreneze un război antiwagnerian slujind ideii afirmării unei culturi cu specific francez. Astfel, întreaga diatribă pe care Debussy o va desfăşura împotriva lui Wagner şi a artei wagneriene este scuzabilă.

Debussy nu se sfieşte să numească unele creaţii wagneriene drept *obositoare* sau, atunci când se referă la întreaga creaţie a lui Wagner, să o considere alcătuită din *biete capodopere*. Mai mult, numeşte câteva lucrări de-ale lui Wagner, este vorba de *Tannhäuser*, *Siegfried*, *Lohengrin*, „capodopere fezandate (…) deşertăciuni înzorzonate şi lipsite de vreun mesaj prea limpede.”[45] Şi întrucât un război dus pe mai multe flancuri poate avea mai multe şanse de reuşită, Debussy atacă şi personajele wagneriene, vorbind de „pasiunea bolnăvicioasă a unui Tristan”, de „strigătele de vită turbată ale unei Isolde”, de „comentariul grandilocvent asupra neomeniei lui Wotan”, de „Amfortas care se vaietă ca o modistă şi scânceşte ca un copil, ce-şi plimbă o rană înveninată de-a lungul unor melancolice cantilene, şi asta preţ de trei acte”, de Kundry, „veche floare a iadului”, atât de „greoaie sentimentală”[46], de „isteria grandilocventă care surmenează eroii wagnerieni”[47], de „Fafner,

[45] Claude Debussy, ***op. cit.***, p. 31-32.
[46] ibidem, p. 107-108.
[47] ibidem, p. 130.

sărman dragon asupra căruia Siegfried, mică brută eroică, îşi va încerca îndată virtuţile sabiei sale”[48], de „Tannhäuser care, în legendă, nu era de fel blândul băieţaş pocăit în care l-a preschimbat Wagner şi al cărui toiag pârjolit de amintirea Venerei n-a mai vrut niciodată să înflorească.”[49] Şi pentru ca rezultatul să fie deplin, aduce în discuţie şi montarea unor opere de Wagner în spaţiul francez, în cadrul a ceea ce Debussy numeşte *şcoala neo-wagneriană*, unde apar în scenă „nişte copii proaste ale unor *Wotani* în cizme treisferturi şi ale unor *Tristani* în haină de catifea.”[50] Remarcăm aici, desigur, persistenţa acestor viziuni regizorale şi în prezent.

Wahnfried, vila în care va locui Wagner în ultimii ani şi în care îşi va da ultima suflare, semnifică într-o traducere aproximativă pacificarea iluziilor, împăcarea amăgirilor. Este efectul pe care îl obţine acesta în ultima lui operă. Wagner reuşeşte să clădească în jurul său imaginea unui zeu. Teatrul de la Bayreuth şi vila Wahnfried se vor transforma în adevărate sanctuare, centre de pelerinaj pentru miile de credincioşi care se vor împărtăşi din cupa (filtrul-sic!) operelor sale. Pentru a patrona conştiinţele oamenilor Wagner a ales forţa seducătoare a artei sale asigurându-şi în felul acesta nimbul nemuririi şi un loc veşnic în panteonul artelor clasice.

Or, tocmai împotriva acestei imagini mitice pe care o va lăsa Wagner despre sine posterităţii va lupta Debussy, conştient de faptul că sub forma acestui nimb magic domină cu şi mai multă putere conştiinţele oamenilor. Din această cauză va ataca personalitatea lui Wagner, pe care o ridiculizează enunţând expresii extrem de caustice. Astfel, atunci când vorbeşte de „cabotinism eroic”[51] sau de calitatea lui Wagner de a fi un „mare anteprenor de simboluri”[52], loveşte în însăşi estetica lui, persiflând pretenţia lui de a impune o artă a viitorului guvernată de principiile eroismului sau al

---

[48] ibidem, p. 140.
[49] ibidem, p. 152.
[50] ibidem, p. 154.
[51] ibidem, p. 130.
[52] ibidem, p. 76.

leitmotivelor. Pe de altă parte, Debussy scoate în evidenţă caracterul „unui om căruia nu i-a lipsit decât să fie ceva mai uman pentru a fi mare în tot înţelesul cuvântului”[53], şi căruia nu-i lipseşte acea abilitate vicleană prin care acesta îşi cucereşte publicul. Triplă lovitură caracteristică unui general care cunoaşte extrem de bine regulile războiului. Debussy loveşte în arta, estetica şi personalitatea wagneriană, ale căror tare le demască, ba mai mult, le amplifică pentru a obţine rezultatul scontat. Pentru Debussy, Wagner „l-a jefuit cu conştiinciozitate pe Liszt” (se referă, desigur, la formulele armonice pe care Wagner le-a preluat în mod inventiv de la Liszt), având „în el ceva de vraci”[54] care obţinea surâsuri de încuviinţare sau prea slabe reacţii de opoziţie. Imaginea lui Debussy despre Wagner este cea a unui mag care a reuşit să vindece prin mijloace neconvenţionale neputinţele şi slăbiciunile umane, oferindu-le ca leac o muzică seducătoare, un panaceu care ia forma unei Arte-Religii. Şi atunci când este prins cu garda slăbită, Debussy însuşi aduce elogii acestei arte, asemenea lui Tannhäuser înflăcărat de pasiune care cântă dragostea carnală. Vizionând reprezentaţiile operelor *Aurul Rinului* şi *Walkyria*, el va afirma că i „se pare cu neputinţă de atins o mai mare desăvârşire”[55], şi când aduce în discuţie preludiul actului trei din *Parsifal*, va spune că „nimic în muzica lui Wagner nu se înalţă la o frumuseţe mai senină.”[56]

---

[53] ibidem, p. 107.
[54] ibidem, p. 139.
[55] ibidem, p. 138.
[56] ibidem, p. 107.

17. Despre criză în... muzică

Limbajul muzical postromantic dă glas crizei omului modern ajuns la cea mai incandescentă cotă a trăirilor umane, acolo unde grandoarea, sublimul, expresia patetică, eroismul, idealismul devin una cu tragicul, deznădejdea, decăderea, utopia şi resemnarea. Omul postromantic simte tentaţia absolutului, pentru că lumea pe care şi-o făureşte nu este din lumea aceasta. Asemenea unui semizeu recules la marginea destinului său, el contopeşte simţirile unui ascet cu spiritul metafizic prin excelenţă. Este atitudinea sfinxului a cărui privire întoarsă cu fervoare spre sine îngheaţă la contactul cu lumea exterioară lui. Şi astfel se transformă într-un hierofant, într-un celebrant al propriei liturghii. Hristos este alungat de la Cina de Taină pentru că intră în Bruxelles (după cum procedează James Ensor) şi, mai mult, devine o zeitate oarecare al cărei amurg fusese anunţat cu mare pompă de Wagner sau Nietzsche. Zeul creştin moare pentru a lăsa loc zeilor tehnocraţi.

Criza tonalităţii resimţită către sfârşitul secolului al XIX-lea se răsfrânge la începutul secolului al XX-lea într-o democraţie a sunetelor predicată de apologeţii dodecafonismului. Individualismul este oficializat drept religie de stat, existenţa singulară a fiecărui sunet provocând propria lui disoluţie în cuprinsul neantului axiologic. Ca şi în democraţie, toate sunetele devin egale pentru că niciunul nu mai este important. Ca şi în democraţie, egalitatea sunetelor este o păcăleală. Democraţia devine iluzia de libertate a celui osândit. Şi dacă ateismul ne uniformizează, prin prisma credinţei suntem diferiţi dar egal de importanţi.

Criza este definită ca o discontinuitate într-un anumit proces, fapt care intervine ca o abatere de la evoluţia normală. Într-o altă accepţie, ea presupune un moment culminant într-un climat tensionat, dominat de contradicţii şi tulburări care determină în ultimă instanţă o reevaluare a vechilor practici, o schimbare fundamentală a atitudinii unei societăţi, realizată cu scopul propriei supravieţuiri. Va supravieţui tonalitatea (pe care o înţelegem ca o societate de sunete organiată ierarhic) în contextul unei tot mai

bombastice abordări (tonalitate lărgită)? În fond, criza tonalităţii merge mână în mână cu un efect al redundanţei, al perpetuării unor procedee care amplifică o stare de spirit, al unei expansiuni care atinge tocmai principiile ce asigurau coerenţa şi unitatea ei. Care este traseul crizei tonale? Mahler o asmute, Schönberg o tranşează, iar Debussy o depăşeşte cu fină şi nonşalantă graţie.

Care sunt cauzele care o generează? Forma muzicală dilatată la maximum, popularea excesivă a tonalităţii cu elemente cromatice, ambiguităţile tonale, orchestraţia gigantică în care se remarcă preferinţa pentru alămuri (instrumente cu sonorităţi ample, care ţin de un discurs apocaliptic şi mai ales eshatologic), dinamica extremelor, amestecul genurilor şi simfonizarea celor care ţin de o intimitate ambientală, retorica bombastică şi monumentală, literaturizarea oricărui discurs muzical, dar mai ales forţarea limitelor expresive, prefigurează criza limbajului postromantic. La acestea s-ar adăuga predilecţia pentru metafizică, pentru problemele globale ale omenirii, chestiuni care pot cădea lesne în derizoriu şi hilar. Cu toate acestea, lui Gustav Mahler (1860 - 1911), compozitor vienez, îi reuşeşte orice discurs de o asemenea anvergură. Predispoziţia nativă pentru meditaţie fac din el exponentul cel mai credibil pentru a aborda o astfel de tematică. Desigur, păstrarea uzului raţiunii, a unei limpezimi discursive într-un asemenea context, este garantată de prezenţa autoironiei şi a grotescului. Este suficient să amintim mai cunoscutele părţi: a III-a din *Simfonia I* şi I din *Simfonia a V-a*, ca să ne dăm seama de funcţia lor. Ian Kott situează grotescul într-o lume absurdă, închisă, tragică, alienată, cu rolul de a ridiculiza şi desacraliza absolutul istoriei, al zeilor, al naturii şi al destinului. Mahler este conştient că atunci când îţi asumi idealismul ca tematică, acesta trebuie secondat de funcţia reglatoare a grotescului. De acest lucru şi-au dat seama în Evul Mediu şi artiştii catedralelor gotice care cultivau grotescul sub forma acelor figuri sculptate, promovând o imagine a urâtului suprem ce tempera tentaţia ascensiunii către revelaţie divină. Extazul religios sau artistic exprimat sub forma trăirii sentimentului sacru sau sublim, presupune parcurgerea unor etape care ţin de sfera animalicului cum ar fi

spaima, groaza, frica şi teama, urmate de convertirea lor în mirare, uimire şi admiraţie, pentru a se ajunge la elevaţie, fascinaţie şi extaz. Aceste etape nu presupun trecerea dintr-una într-alta aşa cum au fost amintite, ci mai degrabă se amestecă în grade şi cantităţi necunoscute, stimulând energetic fiinţa spirituală a omului. Nu mai aducem în discuţie faptul că sacrul şi sublimul intră în rezonanţă unul cu celălalt. Atunci când dispune de orchestra lui, Mahler se joacă de-a demiurgul într-un spaţiu al conştiinţei unde totul îi este permis.

Mal herbe, mal du siécle, mahleur - sunt previziuni sumbre acolo unde occidentul decade, iar sentimentul tragic al existenţei garantează agonia creştinismului. Europa bântuită de imaginea hieratică a stafiei tristaneşti, va asista la naşterea utopiilor venale, la triumful iraţionalităţii, la apoteoza apostaziei.

18. Absurdul sau existența fără finalitate în opera Wozzeck

Ceea ce Albert Camus afirma despre eroii lui Kafka - că aceştia trăiesc „într-o lume în care totul este dat şi nimic nu este explicat, că într-o asemenea lume individul devine parte componentă a unui univers absurd ce înghite o existenţă singulară a cărei finalitate îşi pierde orice semnificaţie”[57] - are confirmare şi în opera Wozzeck a lui Alban Berg, operă compusă în anii primului război mondial. Alban Berg perpetuează şi amplifică în plan muzical drama scriitorului Büchner, devenind portavocea miilor de drame petrecute în acea perioadă pe întreg cuprinsul imperiului austro-ungar. Subiectul este simplu: Wozzeck, un simplu soldat, este înşelat de concubina lui, motiv pentru care acesta o va ucide. Eterna poveste a soţului înşelat găseşte la Büchner şi Berg un puternic substrat de revoltă socială, Wozzeck trăind pe rând o serie de întâmplări tragi-comice care nuanţează astfel specificul categoriei absurdului. Berg va exploata posibilităţile expresive ale muzicii punând-o în slujba redării acţiunii. Ea contribuie la construcţia categoriilor ridicolului, irealului, vizionarului, tragicului, comicului, pasionalului, grotescului circumscriindu-le în final categoriei dominante a absurdului.

Absurdul devine preocupare fundamentală a artei expresioniste. Ea reflectă mentalitatea filosofiei existenţialiste pentru care sentimentul absurdului ia naştere din confruntarea cu gândul morţii. Prăbuşirea tuturor sistemelor metafizice şi teologice, relativizarea valorilor, ideea înstrăinării dintre om şi lume, om şi destin, conştiinţa neputinţei de a se comunica şi a percepţiei propriei singurătăţi, sila faţă de lume care traduce moartea oricărui mister al ei, exilarea lui Dumnezeu în perimetrul gândirii umane vor determina în final instaurarea împărăţiei absurdului. Camus va numi absurdul drept „divorţul dintre om şi viaţa sa, dintre actor şi decorul

---

[57] apud Romul Munteanu în prefaţa de la romanul lui Franz Kafka, ***Procesul***, Bucureşti, 1965, p. 36.

său, confruntarea dintre chemarea omului şi tăcerea iraţională a lumii."[58] Vizând acelaşi lucru, Kafka va scrie: „am căutat întotdeauna să comunic ceva necomunicabil, să explic ceva inexplicabil, să povestesc despre ceva ce am trăit până în măduva oaselor. De fapt este posibil să nu fie nimic altceva decât acea frică de care s-a vorbit atât de mult, acea angoasă extinsă peste tot, frica faţă de cel mare, ca şi faţă de cel mic, frică spasmodică înaintea cuvântului rostit. Este posibil ca această frică să nu fie doar spaimă, ci nostalgia după ceva care este mai mult decât acea anxietate iritantă."[59] Absurdul devine efectul abolirii oricărei referinţe la Dumnezeu, căci Dumnezeu ne-a făcut dependenţi de El şi orice încercare a creaturii de a se dezice de divinitate rezonează în mod nefiresc, ca o decădere ontologică.

Dar să urmărim pe parcursul a câtorva rânduri modul de construcţie al absurdului în opera Wozzeck. Încă de la început putem surprinde portretul psihologic al eroului principal, aproape singurul care păstrează atribute umane, toate celelalte personaje fiind prezentate caricaturizat. Alături de el, Maria, concubina lui, şi copilul, formează icoana desacralizată a familiei, imaginea ştearsă a Sfintei Familii într-o concepţie modernist-avangardistă. Condiţia lor umilă este dezvăluită tot de atunci, Wozzeck acceptând în economia propriului destin pretenţiile de superioritate ale căpitanului care filosofează pueril despre viaţă, permite din partea doctorului o serie de experienţe care îi vor zdruncina sănătatea şi psihicul, şi, peste toate acestea, va fi umilit de Tamburul major care se înfăţişează în faţa lui cu ultima cucerire, Maria, brutalizându-l totodată. În operă este inserată ideea caracterului uman în strânsă dependenţă cu o anumită condiţie socială, reflectând mentalitatea burgheză a acelor vremuri. Wozzeck este strivit de această atitudine, el însuşi se postează ca o fiinţă căreia îi lipseşte demnitatea de sine, care este copleşit de un accentuat sentiment de vină.

---

[58] apud ***Dicţionar de estetică generală***, Editura Politică, Bucureşti, 1972, p. 13.
[59] apud Romul Munteanu în prefaţa de la romanul lui Franz Kafka, ***Procesul***, Bucureşti, 1965, p. 35-36.

Personalitatea lui Wozzeck este una nevrotică întrucât este dominată de obsesii şi halucinaţii. Aflat la cules de vreascuri împreună cu un amic de-al său, el vede în apusul de soare un incendiu cosmic al pământului şi cerului. Iată o hiperbolă care aici are statutul unei viziuni premonitorii, viziune care ar fi putut să îl pună în gardă pe Wozzeck de deznodământul nefericit al lui şi să-l determine să intervină în propriul destin. Dincolo de muţenia sau lipsa de compasiune din partea semenilor săi, în întâmpinarea dezechilibrului său interior va veni natura în ipostaza sa cea mai generală de imagine a sintezelor care închide în sine trecutul şi viitorul, ideea de puritate originară şi cea de recuperare prin foc. Caracterul apocaliptic al viziunii eroului proiectează în plan cosmic tulburările sale sufleteşti. Captivat de iluzia sa, el va percepe realitatea umană la nivelul unei valori perisabile sau, folosind o expresie de-a lui Justin Ceuca, contactul cu situaţiile normale, concrete, devin pentru erou *pulverizare în banalitatea supraabundentă*. Absurdul îşi construieşte în sufletul lui Wozzeck primul bastion peste un morman de destine singulare, dezgolite de orice realitate spirituală.

Ideea lipsei de comunicare cu drama ce se petrece în sufletul lui Wozzeck, apare elocvent subliniată prin modul în care i se adresează atât căpitanul cât şi doctorul, la persoana a treia, ca şi cum Wozzeck nu ar fi de faţă. Toate personajele care gravitează în jurul lui sunt dezumanizate de bestialitatea propriilor porniri instinctuale, incapabile să empatizeze cu suferinţa lui. Ele sunt golite de orice conţinut spiritual, intenţiile lor fiind centrate asupra propriului ego. Acest lucru reiese şi din faptul că nu este amintit numele niciuneia dintre ele (cu unele excepţii), ci doar funcţia pe care o deţin în societate: Căpitanul, Doctorul, Tamburul Major.

Iată-l pe căpitan al cărui discurs muzical este redat prin cântec, râset, vorbit, ţipăt, fluierat, elemente care dezvăluie o personalitate superficială şi indiferentă, dar ceea ce nu se vede, fricoasă şi laşă în acelaşi timp. Mentalitatea lui despre viaţă se rezumă la câteva expresii despre eternitate şi moralitate ce frizează ridicolul prin lipsa oricărei profunzimi, dezvăluit de scheme

constructive tautologice. Pe de altă parte, ridicolul se instaurează şi mai acerb o dată cu pretenţia căpitanului care constată bunătatea lui Wozzeck dar îi reproşează lipsa unui cod moral. Pentru superiorul lui Wozzeck, viaţa morală se rezumă la respectarea unor precepte morale, ea nu are existenţă în sine, ea nu mai înseamnă creativitate şi riscul afirmării ei. Apariţia codurilor morale traduc de fapt o criză a spiritului. Căpitanul este orb la suferinţa lui Wozzeck şi fiecare afirmaţie pe care o face rezonează asemenea unei acuzaţii. Un fel de lege vetero-testamentară adaptată la mentalitatea burgheză a acelor vremuri, torturează etern conştiinţa lui Wozzeck în încercarea disperată de a supravieţui. Relaţia dintre căpitan şi Wozzeck este dezumanizată, fiecare întrevedere a lui cu superiorul amintindu-i în mod dureros de condiţia lui socială.

Pe de altă parte, doctorul reiterează apologia prostiei umane, căci ochelarii fumurii pe care îi poartă simbolizează opacitatea ştiinţei lui. El îi prescrie lui Wozzeck o serie de cerinţe absurde: să mănânce fasole după care vor trece la carne de miel, să nu tuşească, să-l bărbierească pe căpitan şi mai ales să cultive cu grijă ideea lui fixă. Aminteam mai devreme de viziunile apocaliptice ale eroului principal, viziune pe care o dezvăluie doctorului. La auzul acestei destăinuiri, doctorul, într-un acces de megalomanie dementă, îi cere să persiste în rătăcire. El crede că teoria lui va revoluţiona medicina şi că va deveni nemuritor, Wozzeck folosindu-i drept cobai. Câteva crâmpeie de latină dau un aer de preţiozitate personală. Suferinţa lui Wozzeck nu-l mişcă, dar atunci când vorbeşte despre importanţa descoperirilor lui tresaltă din toată fiinţa sa. Nepăsarea lui atinge una din cotele maxime atunci când va asista la moartea lui Wozzeck, fără să ştie că acesta este implicat. Wozzeck se sinucide înecându-se în apele în care tocmai aruncase cuţitul, arma crimei lui. Doctorul manifestă doar interes ştiinţific, în timp ce căpitanul se sperie şi preferă să plece de la locul suicidului, trăgându-l şi pe doctor după el, fără a iniţia vreo reacţie de salvare.

Wozzeck este o fiinţă tragică, ea însăşi generatoare de tragic. El se naşte într-un timp în care se punea la îndoială destinul unor popoare, astfel că destinul său apare insignifiant. Perfecţiunea

vreunui ideal nu mai există, el fiind nevoit să înfrunte mizeria vieţii cotidiene. Celelalte personaje din jurul său au grijă să-i alimenteze o astfel de stare. Viaţa nu înseamnă bucurie ci o durere perpetuă resimţită din confruntarea cu absurdul care crează un destin lipsit de perspectivă. Wozzeck este un personaj dominat permanent de teamă, de o nelinişte molipsitoare al cărei mobil aparent este fuga perpetuă pentru asigurarea existenţei biologice. În fond, însăşi existenţa percepută în acest mod, reductiv, generează teamă, frustrare, nelinişte. Pe măsură ce dezechilibrul lui sufletesc se accentuează conştiinţa lui construieşte o serie de reprezentări pe care le proiectează în real. Realitatea apare deformată de gândurile sale: aude sunete de viori, luna i se pare o lamă de cuţit, atmosfera miroase a sânge, rana mortală de la gâtul Mariei i se pare un colier de rubine, apa în care se va îneca devine roşiatică. Chemarea adâncurilor pare să constituie garanţia unui nou început, asemenea unui botez satanic ce sugrumă din faşă orice acţiune salvifică a Duhului Sfânt.

Remarcabil este modul în care Justin Ceuca descrie însingurarea acestui personaj, fie prin conturarea lui Wozzeck ca antierou care „se manifestă incoerent, lipsit de voinţă, de un scop, de capacitatea de a acţiona, dezbrăcat de individualitate”, fie prin conturarea unui personaj care trăieşte criza limbajului, drama necomunicării, care „se află în dificultatea de a vorbi, nu reuşeşte să se exprime, se bâlbâie, se repetă, cuvintele parcă nu sunt ale lui, îl depăşesc, nu se adecvează stărilor sale, nu reuşesc să redea presiunea simţirii sale”[60] astfel că el bate la uşa limbajului în încercarea de a rupe tăcerea.

Sentimentul înstrăinării devine emblematic în ultima parte a operei. Scena este lipsită de orice logică a discursului narativ, putând la fel de bine să şi lipsească. Prezenţa ei însă ne dezvăluie rolul simbolic de care se bucură în finalul operei. A doua zi este descoperit trupul mort al Mariei. Copilul ei, furat de joacă, căci

---

[60] Justin Ceuca, ***Evoluţia formelor dramatice***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 244.

călărea un cal de lemn, pare să nu înţeleagă tragedia care s-a petrecut. La auzul veştii despre moartea mamei sale îşi continuă îndemnurile pe calul său de lemn: Hop! Hop! Nepăsarea lui traduce nepăsarea lumii în care s-a născut. Vârsta inocenţei reflectă în mod nedisimulat spectrul lumii, o lume absurdă aflată doar în goană după automărire şi senzaţional. Tot copiii vesteau bucuria intrării Domnului în Templul din Ierusalim. În felul acesta, opera devine o copie grotescă a evangheliei, care traduce starea de spirit a vremurilor lui Berg şi Büchner.

Muzica va contribui la înrădăcinarea sentimentului absurdului. Prin ambientalizarea disonanţei dispare orice ierarhie sonoră. Acea democraţie a sunetului se transformă într-un hiperhaos, acest lucru însemnând că logica tramei sonore se revelează doar prin consultarea partiturii. Dodecafonismul induce o ordine aparentă, o ordine creată de raţiune, fără să-şi tragă seva din psihicul uman luat în complexitatea lui. Complexitatea partiturii, popularea ei cu elemente smulse din cotidian crează iluzia muzicii. Marşul militar pasional sau marşul funebru tragi-comic, cântecul de leagăn lunatic, valsul grotesc, polca îndrăcită, care întăresc ideea de lume văzută ca bâlci, contribuie la întărirea absurdului prin exacerbarea unor stări de spirit. Formele întrebuinţate precum şi efectele tehnice schiţează îndeaproape fiecare scenă, fiecare situaţie, fiecare gest sau sentiment rămas ascuns. Muzica desăvârşeşte ceea ce drama literară construieşte doar ca intenţie. Împreună, ele elaborează una dintre cele mai violente manifestări despre imunitatea unei lumi la dramele care se petrec în fiecare dintre noi.

19. Quo vadit artificit fides?

Secolul al XX-lea aduce cu sine o accentuare a factorilor contradictorii specifici naturii umane neîmblânzite de haina creştinismului, riscând incursiuni la marginea civilizaţiei, neantizarea valorilor, decrepitudinea culturii. Oswald Spengler intuise declinul culturilor, fărâmiţarea stilistică tot mai acerbă, lipsa de unitate specifică artei sfârşitului de mileniu. Dacă la începuturile umanităţii arta cunoaşte un statut preponderent magic, Evul Mediu aduce cu sine dependenţa ei de religie şi fascinaţia dumnezeirii, pentru ca Renaşterea şi Barocul să despartă pentru prima dată esteticul de religie. Evoluţia ulterioară a artei va cunoaşte oscilaţii între axa raţionalităţii sau axa pasionalului de o manieră asemănătoare celei imaginate de P.P.Negulescu atunci când vorbeşte despre destinul şi progresul umanităţii creionat sub forma unei sinusoide ale cărei extreme sunt din ce în ce mai îndepărtate. Era firesc ca, într-o societate unde binele şi răul va căpăta valori din ce în ce mai mari, unitatea ei să devină din ce în ce mai fragilă. Unde trebuia căutată această unitate? Răspunsul îl dă în modul cel mai limpede şi simplu chiar Mircea Florian vorbind despre avantajele credinţei ce are capacitatea de a cimenta colectivităţi, dar mai ales de a-l împăca pe individ cu sine şi cu soarta lui.

Ne-am obişnuit să privim secolul al XX-lea ca fiind unul dintre cele mai critice din istoria umanităţii, în care adeseori credinţa religioasă stă sub semnul îndoielii? Realitatea este, bineînţeles, mult mai complexă, relevând focare de o ferventă trăire religioasă acolo unde nu ne-am fi aşteptat.

Iată, bunăoară, domeniul creaţiei muzicale şi al preocupărilor spirituale ale compozitorilor. Primul exemplu care ne vine în minte este cel al lui Gustave Mahler (1860 – 1911) obsedat să transforme simfonia într-un amplu ciclu orchestral în care sunt dezbătute marile probleme ale omenirii. Numai *Simfonia a III-a* (1896) este o amplă meditaţie după un text din Nietzsche: „Omule! Atenţie! Ce-ţi spune adâncul miez al nopţii?...Cât de apăsătoare îţi este suferinţa, bucuria este mai puternică. Suferinţa vrei să o alungi spunându-i: Du-te! Dar

bucuria ai vrea s-o păstrezi o veşnicie" (*Aşa grăit-a Zarathustra*), sau mai cunoscuta *Simfonie a VIII-a,* supranumită *Simfonia celor 1000*, care chiar de la început debutează cu imnul latin, *Veni creator spiritus,* atribuit episcopului de Mainz, Hrabamus Maurus (sec.VIII – IX). Meditaţiile mahleriene au un caracter utopic, ele reprezintă conştiinţa artistului dezgustat de societatea în care trăieşte, clădindu-şi o lume iluzorie bazată pe lecturi care îi alimentează un anumit confort spiritual. Cu toate acestea, el este departe de ideea creştină că durerea trebuie să înveţi a o accepta, bucuria să înveţi a o păstra; că în iubire stă şi bucuria şi durerea, ca aripile fragile ale unui fluture care zboară peste abisul sufletului; că nu trebuie să fugi de durere pentru că aceasta oriunde te va urmări; şi îmbrăţişează bucuria cu cea mai de seamă luare aminte pentru că ea dispare cel mai uşor, ea invadează sufletul asemenea mareei, lăsând în urmă o delicată dorinţă de Dumnezeu. Cu toate acestea, intensitatea şi sinceritatea preocupărilor lui îl pun în legătură cu manifestarea unei fireşti nelinişti privind preocupările celor din şcoala dodecafonică, recomandându-le mai degrabă să-l citească pe Dostoievski, decât să se lase preocupaţi de mirajul cvasirebusistic al combinaţiilor polifonice.

Steinhardt aproape că atribuie creaţiei atonal-dodecafonice un caracter luciferic. Schönberg (1874 – 1951) vorbeşte despre inspiraţia pe care o primeşte ca în vis atunci când compune aceste piese muzicale, lucrări care dezvăluie în fond natura sfâşiată de contradicţii a sufletului uman. Sistemul atonal neagă sensibilitatea umană, transcende psihologia umană, îşi arogă pretenţia de a sonda insondabilul. Creatorul lui asigură supremaţia muzicii germane în aceeaşi manieră în care, numai câţiva ani mai târziu, sistemul politic al celui de-al treilea Reich promova un tip de atitudine bazată pe brutalitate, pe descătuşarea instinctelor animalice controlate de o inegalabilă luciditate, în funcţie de scopul propus. Schönberg neagă natura umană, refuză să caute reconcilierea dintre trup şi suflet, dintre conştiinţă şi spirit. Nici un alt sistem muzical (tonal sau modal; temperat sau netemperat) nu va mai lovi cu atâta forţă în natura umană, traumatizând-o. În fond, aşa ceva avea să se nască

dintr-o personalitate sensibilizată de cursul evolutiv al scenei politice specifice primei jumătăţi a secolului al XX-lea din Germania. El este cel care creează pentru prima dată o piesă cu caracter esenţialmente psihanalitic, fiind vorba de monodrama *Aşteptare* în care sunt redate doar trăirile intense ale eroinei în căutarea iubitului.

Personalitatea lui Schönberg este cu atât mai contradictorie cu cât aflăm că păstrează o preocupare permanentă pentru probleme de ordin religios. La vârsta de 28 de ani se va converti la protestantism pentru ca ulterior să se reconvertescă la religia mozaică. Este cel care, situându-se între limitele unui limbaj considerat de mulţi drept *demoniac*, va scrie numeroase lucrări de inspiraţie religioasă. Compune oratoriul neterminat *Scara lui Iacob* (1917 – 1922), opera *Moise şi Aron*, amplă lucrare care transpune în plan simbolic lupta dusă de el pentru a-şi face înţelese cuceririle estetice, *Psalmii moderni*, reactualizare a psalmilor davidici, o piesă orchestrală *Preludiu la Geneză*, o rugă ebraică *Kol Nidre* etc. El este cel care, în lucrarea teoretică *Styl and Idea,* promovează ideea de creator şi creaţie în deplină armonie cu modelul divin. De asemenea, cei doi discipoli ai lui, Berg şi Webern, manifestă o predilecţie pentru tot felul de careuri anagramice în care apar disimulate simboluri creştine: crucea, expresia *pater noster* etc. Toate acestea sunt doar câteva argumente care denotă preocuparea fundamentală a omului, în speţă a artistului, indiferent de orientarea sa spirituală, pentru relaţia om - Dumnezeu.

Menţinându-ne în spaţiul cultural german, se cuvine a aminti şi personalitatea lui Richard Strauss (1864 – 1949), personalitate complexă căreia problemele ridicate de trăirea credinţei nu-i rămân străine. Interesant de remarcat este faptul că, fără să fi ştiut de preocupările lui Gustave Mahler, Strauss compune în acelaşi an 1896 un poem simfonic cu acelaşi nume după *Aşa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche care inspirase una din simfoniile lui Mahler amintite mai devreme. Este o lucrare programatică scrisă pentru orchestră mare imaginată sub forma unor tablouri: *Despre lumea de dincolo, Despre mari dorinţe, Despre bucurii şi pasiuni, Cântec funebru, Despre ştiinţă, Cântecul dansului* etc, în care este dezvăluită predilecţia lui

Strauss pentru tematica metafizică. Se remarcă aceeaşi tendinţă inconştientă de a asimila în mod naiv divinitatea cu propriile simţăminte umane. Postromantismul aduce cu sine o exacerbare a trăirilor afective obiectivate în lucrări monumentale în care forma muzicală se află în permanentă prefacere stilistică. Artistul postromantic devine conştient de amploarea pe care emoţiile umane pot să le atingă riscând un transfer al sentimentului sacru dinspre divinitate spre trăire personală. Este veşnica iluzie panteistă că Dumnezeu se identifică cu lucrurile din jur şi chiar cu sentimentele noastre atunci când purcedem la justa obiectivare a lor. El riscă să divinizeze propriile trăiri umane dintr-un sentiment mai mult sau mai puţin conştient de automăgulire.

Acest lucru se remarcă şi mai bine într-o altă lucrare a lui Strauss, este vorba de opera *Salomeea* (1905), care are la bază piesa scrisă în franceză de Oscar Wilde. Fascinaţia erotico-mistică pe care Salomeea o trăieşte faţă de prorocul Ioan este de fapt fascinaţia artistului faţă de divinitate şi faţă de tot ce se manifestă prin ea. Dorinţa lui Irod de a-i tăia capul lui Ioan îşi găseşte ecou în dorinţa ei de răzbunare faţă de acesta care refuzase să răspundă tentaţiilor ei erotice. În fond, la fel se va petrece şi cu destinul muzicii al cărei trup va fi decapitat (măcar ca experienţă) prin căutările şcolii vieneze de orice funcţionalitate tonală. Acest lucru se resimte încă din cadrul operei lui Strauss, aceasta fiind considerată una din lucrările care prefigurează creaţiile expresioniste ale lui Schönberg şi Berg.

Mutându-ne cu investigaţia noastră în spaţiul francez de astă dată, remarcăm o amplificare a interesului acordat credinţei creştine în special şi o accentuare a legăturilor cu tradiţia umanistă veritabilă care promovează o artă născută din sensibilitatea umană şi care se adresează în final omului.

Arthur Honegger (1892 – 1955), unul dintre neoclasicii acelei epoci, militează pentru o muzică capabilă „a modela fiinţa umană”, exprimându-şi totodată îngrijorarea pentru evoluţia muzicii către abstract şi iraţional. El susţine ideea că progresul autentic îşi află originea în ancorarea în trecut, în tot ceea ce înseamnă tradiţie. Iată-l compunând una din lucrările care aveau să-i aducă confirmarea unei

bune reputaţii mondiale, este vorba de oratoriul *Regele David* (1921). Experienţa alegerii unui subiect biblic va surveni din nou atunci când va compune opera cu tentă expresionistă *Judith* (1926), pentru ca după nouă ani să compună un nou oratoriu, *Ioana pe rug* (1935), promovând în această lucrare figura religioasă a Ioanei d'Arc, în care spiritul contemplativ-mistic se îmbină desăvârşit cu spiritul eroic al eroinei. Honegger dovedeşte un acut simţ al dezvăluirii psihologiei personajului pe care doreşte să-l evoce ocolind realizarea unor imagini contrafăcute.

Spiritul Renaşterii, preocupat să redea fiinţa umană ca un câmp în care se confruntă eterna luptă dintre bine şi rău, dintre Dumnezeu şi diavol, se regăseşte într-o nouă lucrare a lui Honegger, monumentala *Simfonie a III-a*, supranumită *Liturgica* (1946). Este o piesă de proporţii în care Honegger a urmărit reacţia omului modern împotriva barbariei, prostiei, suferinţei, a mecanizării vieţii interioare sau a birocraţiei. Iată-l, deci, pe Honegger, din perspectiva omului modern, captat de ideea să dezvăluie conflictul interior dintre forţele oarbe ale instinctualităţii şi aspiraţia lui către fericirea căutată în sânul divinităţii. Cele trei versete din liturgia catolică: *Dies irae, De profundis clamavi* şi *Dona nobis pacem*, corespunzătoare celor trei părţi ale simfoniei, construiesc spaţiul imaginar în care omul se regăseşte pe sine ca fiinţă dependentă de divinitate. Ultima lucrare religioasă a lui Honegger a fost *Cantata Crăciunului* (1953), un fel de reîntoarcere la bucuria naşterii într-o altă dimensiune a vieţii spirituale.

20. Teologia lui Olivier Messiaen

A scrie despre teologia lui Olivier Messiaen (1908 – 1992), unul dintre giganţii muzicii culte din secolul al XX-lea, în numai o pagină şi ceva, frizează erezia întrucât a schematiza înseamnă a lăsa loc interpretabilului sau posibilităţii denaturării gândirii acestuia. Numai înşiruirea lucrărilor lui care poartă amprenta inspiraţiei religioase ar umple această pagină. După cum se resimte deja, acest articol vine în completarea celui anterior care viza trăirea credinţei şi manifestarea ei în domeniul creaţiilor artistice la compozitorii din secolul trecut.

Ar fi anost să încep cu o înşiruire a principalelor lui date biografice, de aceea voi aborda din start creaţia lui, refuzând o expunere cronologică a lor şi urmărind mai degrabă imboldul inconştient al memoriei. Dar mai întâi, iată-l pe Messiaen însuşi cum îşi evaluează arta: „Doresc să scriu muzică ca un act de credinţă, o muzică despre tot, fără a înceta să fie o muzică despre Dumnezeu.”[61] Însă muzica lui nu a păstrat deloc genurile consacrate ale muzicii religioase de până atunci. El nu scrie misse, requieme, ofertorii, motete, cantate, madrigale religioase, psalmi, el compune *Banchetul celest*, *Apariţia Bisericii eterne*, *Naşterea Domnului*, *Cvartet pentru sfârşitul timpurilor*, *Trei mici liturghii ale prezenţei divine*, *20 de priviri asupra copilului Isus*, *Transfiguraţia Domnului nostru Isus Cristos* etc.

Aplecându-mi privirea asupra creaţiei lui nu se poate să nu constat un fapt simptomatic, obsesia lui pentru studiul naturalist al păsărilor, miile şi zecile de mii de analize ale cântului lor, minuţiozitatea în notarea acestora, şi faptul ca va dedica o operă *Sfântului Francisc din Assisi*, cel care într-unul dintre momentele biografice de mare candoare va asculta şi va predica acestor necuvântătoare, intuind o teologie a comunicării dincolo de noţiuni. Messiaen se apropie asemenea personajului său de micile făpturi în speranţa regăsirii naturaleţii şi prospeţimii artei. Încrâncenându-se să

[61] apud Harold C. Schonberg, ***Vieţile marilor compozitori***, Editura Lider, Bucureşti, 2000, p. 591.

surprindă impalpabilul în palpabil, complexitatea acelor cântări, a vieţii însăşi în formulele aride ale semiografiei muzicale, Messiaen va perpetua ideea unui timp muzical, a unui timp estetic care este absent în toată arta occidentală. O lucrarea posterioară acestor experienţe, *Chronocromie*, va integra un mare număr din cântecele păsărilor tocmai pentru a surprinde atemporalitatea experienţei estetice. El sparge ideea de ciclitate şi măsurabilitate a timpului pentru a surprinde, până la urmă, dimensiunea teleologică a acestuia. Nu întâmplător, preocupările lui asupra acestor probleme se regăsesc într-o lucrare mai timpurie, *Cvartetul pentru sfârşitului timpului*, în care utilizarea ritmurilor nonretrogradabile, a ritmurilor care citite de la cap la coadă sau de la coadă la cap sunt identice cu sine, dau impresia de suspensie a timpului şi de prefigurare a vremurilor din urmă, mijloacele expresiv-muzicale fiind puse în slujba afirmării intenţiilor programatice.

Messiaen readuce creştinismul ca preocupare fundamentală a artei. Arta revine la izvoarele ei ancestrale, de astă dată înnobilate de o viziune nouă. Ea pretinde auditoriului pătrunderea dogmelor creştine, având drept catalizator delectarea estetică.

Deşi era familiarizat cu toate tipurile de limbaje muzicale, deşi compozitorii contemporani cu el se lansează în speculaţii aride pe tărâm creator, deşi formaţia sa de gânditor şi teoretician îşi asumase cea mai înaltă pregătire, Messiaen va crea o artă care reuşeşte să îmbine dogmaticul cu inspiraţia, senzualitatea armonică împreună cu construcţia premeditată, intuitivul cu reflexivul. Modul în care îşi regizează trăirile afective şi îşi elaborează viziunea teologică asupra lumii şi asupra divinităţii rămân circumscrise spiritualităţii catolice. Chiar şi atunci când compune lucrări cu caracter laic, atmosfera pe care o respiră este una de religiozitate, ea transpunându-se ca elan existenţial către natură, deasupra căreia se simte adiind duhul divinităţii. Cele câteva lucrări care abordează un alt subiect decât cel religios creştin, este vorba de *trilogia tristanescă* (*Harawi*, Simfonia *Turangalila* şi *Cinci recânturi*) sau de nenumăratele cântece ale păsărilor, pot fi subsumate categoriei religiosului.

Ca muzician-teolog, Messiaen rămâne preocupat de problematica *vremurilor din urmă*, schiţând o viziune eshatologică în lucrarea deja amintită *Cvartet pentru sfârşitul timpului* care are la bază texte din cartea *Apocalipsei*, dar şi în creaţiile *Et expecto resurectionem mortuorum* sau *Banchetul celest* unde se lasă captivat de ideea reconcilierii dintre trup şi spirit într-o perspectivă liniară asupra timpului a cărui finalitate este constituită de bucuria celei de *a doua veniri*.

Pe de altă parte, Messiaen reclamă ca şi temă preferată întâlnirea dintre om şi divinitate surprinsă într-o ipostază contemplativ-renascentistă în *20 de priviri asupra copilului Isus* sau în *Naşterea Domnului*, dar şi prin ridicarea minţii la adevărurile dogmatice ale credinţei în *Trei mici liturghii ale prezenţei divine*, *Meditaţiile asupra misterului Sfintei Treimi* sau în ciclul dedicat *Sfântului Sacrament*.

Totodată, *abisul*, ca *imagine-negativă* cum îl numeşte *New Grove Dictionary of Music*, relevă conştientizarea dependenţei de divinitate din partea unui trăitor al credinţei creştine din secolul al XX-lea care ia contact cu multiplicitatea formelor de trăire religioasă de pe întreaga planetă sau, dimpotrivă, cu multitudinea de opţiuni pe care civilizaţia occidentală le oferă pentru a substitui orice aspiraţie fiinţială către divinitate.

21. Messiaen şi teribila revelaţie a secolului al XX-lea

Despre Olivier Messiaen, compozitor francez din secolul al XX-lea, am avut ocazia să mai scriu. El se face remarcat prin soluţiile înnoitoare pe care le aduce limbajului muzical, dar şi prin religiozitatea declarată a lucrărilor sale, fiind un fervent creştin cu deschidere ecumenică spre celelalte forme de spiritualitate.

De astă dată nu vreau să vorbesc despre personalitatea lui Messiaen, ci doar să aduc în discuţie o singură lucrare de-a sa, o lucrare monumentală, ce tămâiază sonorităţi bizare, colosal de frumoasă şi în acelaşi timp împovărată de o sublimă inaccesibilitate. De ce afirm toate aceste lucruri aparent contradictorii? Pentru că la o primă audiţie a cuiva care să nu fi fost măcar un pic avertizat, reacţia ar putea să fie de incontrolabilă respingere, de refuz categoric de a o asculta până la capăt. Ar plana în mintea lui gândul unei irevocabile nebunii atribuită celui care a putut să compună aşa ceva sau celui care ar putea să simtă vreo delectare ascultând-o. Este o lucrare pe care ar asocia-o mai degrabă cu *status*-ul filmelor horror, în aceeaşi manieră în care o lume desacralizată face recurs în cazul muzicii lui Bach sau al catedralei gotice, la lăcaşul spaimelor ancestrale şi animalice.

Dar care este această piesă? Este vorba despre *L'Apparition de l'eglise eternelle*, o lucrare pentru orgă solo, pe care Messiaen o compune în anul 1932, când avea numai 24 de ani. Este surprinzătoare prin profunzime, pentru un tânăr aspirant la arta compoziţiei. După numărul de înregistrări şi de prezentări în public, se pare că are un impact deosebit asupra admiratorilor artei lui Messiaen. De fapt, piesa ar fi avut succes încă de când a fost compusă. Şi durează până în 8 minute. Prin urmare, de unde toate aceste reacţii contradictorii. Într-adevăr, la porţile Orientului mulţi bat, puţini au acces.

Debutul ei este asemenea unui coral maiestuos cu înlănţuiri de acorduri crispate ce se înscriu pe linia muzicii postromantice, acorduri întretăiate de scurte oaze de lumină şi stabilitate. Acele

acorduri solare intervin asemenea unor chei de boltă ce unifică şi direcţionează spre înalt toate aspiraţiile frământărilor umane. Este o lume a agoniilor sonore, a muribundei tonalităţi sfâşiate la tot pasul de excentrice cromatisme, a amurgurilor îndoliate de lumina însângerată a soarelui. În fundal se aude asemenea unui puls firav pedala de orgă, o zbatere între fiinţare şi fiinţă. Deliciul disonanţei şi al autoflagelării auditive domină întreaga panoramă. Este o lucrare a iniţierilor în penumbra marilor prefaceri armonice, căci ea este lipsită de melodie sau tematism în înţelesul obişnuit al acestor termeni. În cadrul ei se resimte parfumul discret al modalismului specific Evului Mediu, un modalism care supravieţuieşte distilărilor postmoderne şi euristicii contemporane. Planul expresiv, când agresiv, când pătruns de seninătate melancolică, este efectul împământenirii sacrului ce reverberează într-un spaţiu al sublimităţii.

În rest, textura sonoră evoluează din aproape în aproape prin celule armonice asemenea unor capele radiale ce întregesc arhitectura gotică. Coroanele prelungite pe acorduri consonante, impulsionează privirile către un spaţiu al perenităţii, sădind în spirit un zbor indeterminat al imaginaţiei. Muzica este austeră şi patetică în acelaşi timp, gravă şi maiestuoasă, înfricoşătoare şi seducătoare, riguroasă şi capricioasă. Ea se transformă adesea într-un ochi de lumină virginală prin care întrezărim palid adâncul nemărginirii. O matematică tainică o posedă incontrolabil şi iraţional, proiectând pe necuprinderea bolţii structuri speologice.

În lăcaşurile armonice zăboveşte o prezenţă imaterială, o stihie de o inaccesibilitate absolută, o *quidditate* prin care se exprimă mistuitoarea şi năvalnica ardoare a iubirii. Ceva anume te posedă în duh, te striveşte şi te înalţă la revelaţia supremă a existenţei. Un mister dublat de un tremur fiinţial, o uluială însoţită de admiraţie, sentimentul unui acces la cea mai profundă interioritate, o fascinaţie a contemplaţiei şi a reculegerii, iată cum şi-ar revendica *status*-ul lucrarea noastră. De aici provine impasul nostru de a purcede la înţelesurile ei, din faptul că presupune o convertire interioară, o primenire a sufletului. Numai negându-ne în ceea ce avem superficial şi de prisos, vom putea avea parte de nemijlocirea ei. Din

păcate ne risipim în realităţi neesenţiale, lăsând să supravieţuiască peste noi necuprinsul voal al lui Isis. Astfel se va petrece mântuirea noastră, fără ca noi să-i fi putut fi martori.

22. O magnum mysterium

O magnum mysterium
et admirabile sacramentum,
ut animalia viderent Dominum natum,
jacentem in praesepio.
Beata virgo, cujus viscera meruerunt
portare Dominum Christum, Alleluia!

Sunt versurile în limba latină ale unui motet compus de Francis Poulenc (1899-1963) în 1952, a căror semnificaţie este legată de naşterea lui Isus Cristos. Asupra acestui text au revenit compozitori din diferite perioade. William Byrd, Giovanni Gabrieli, Cristobal de Morales, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomas Luis de Victoria, Adrian Willaert, Olivier Messiaen, Maxwell Davies sunt doar câţiva. Motetul este o lucrare cultă religioasă, un gen ale cărui origini coincid naşterii stilului gotic în arhitectură.

Dar să revenim la lucrarea noastră. Ea aparţine unui compozitor de factură neoclasică care abordează într-o manieră nouă genuri de mult apuse. Este şi cazul acestui motet în care Poulenc reiterează istoria intervenţiei lui Dumnezeu în destinul umanităţii. Nu voi implica semnificaţia religioasă pe care o presupune un astfel de eveniment, ci voi încerca mai degrabă să explic de unde această adeziune totală şi incontrolabilă cu fondul lucrării în sine, fără să ştiu care şi dacă este vreunul.

Trăirea estetică presupune un efort prin care cel care contemplă se familiarizează cu lucrarea, intră în câmpul estetic al ei. Maxima apropiere de ea presupune deja atingerea unui prag dincolo de care nu subiectul, ci opera de artă vine în întâmpinarea lui. Ea răzbate în planul unor emoţii prin care, în mod paradoxal, îl posedă pe cel ce o contemplă. El nu este decât martorul unui alt timp, al unei alte dimensiuni a existenţei pe care abia o bănuieşte, revenirea dureroasă în timpul fizic nefăcând decât să asmută dorinţa de a fi iarăşi în graţiile actului de contemplaţie.

Extazul, de orice natură ar fi, presupune o spargere a propriei individuaţii, o extensiune la infinit a propriului eu, o regăsire a

sinelui de pe care s-au descompus toate măştile construite de noi în nesfârşita tendinţă de a supravieţui civilizaţiei nostre.

În cazul extazului estetic, Nicolai Hartmann îl numeşte *atitudine de dăruire şi pură viziune*, iar Henri Bergson îl leagă de ceea ce „un obiect are unic şi, prin urmare, inexprimabil.”[62] Henri Delacroix acordă un întreg capitol stării de extaz muzical, atribuindu-i un fel de „limpezimi afective”[63], „o beţie şi o ameţeală mult mai aproape de stupoare decât de intuiţie”[64], „în care termenii de bucurie sau durere nu mai îngăduie vreun înţeles.”[65] Pentru el, extazul muzical este un fel de „străfulgerare ontologică.”[66] Iar Paul Valery vorbeşte de „istovire până la tăcere, ce lasă în suflet extraordinara impresie de atotputernicie şi de minciună.”[67] Tot el se referă la stadiul în care muzica se debarasează de intermediarul sensibil, „transformându-se în adevăruri însufleţite, în aventuri universale.”[68] Nu putem să nu-l amintim pe Cioran care traduce extazul prin „ascensiuni ale melodiilor interioare, sonorităţi învăluitoare, căderea rezistenţelor fizice, şi avântul într-un spaţiu de miraje a căror irealitate nu doare.”[69] Şi am putea continua...

Revenind la lucrarea lui Poulenc, se remarcă încă de la început statutul armoniei care construieşte colonade acordice cu sonoritate aspră şi hieratică, neumbrite de reprezentări sau corelaţii sensibile. Registrul grav în care debutează motetul adânceşte impresia de imaterialitate şi ubicuitate a sopranului, a cărui intervenţie survine un pic mai târziu. Se realizează un transfer al vederii interioare dinspre pământ către înaltul boltit al cerului, un răsunet al spaţiului divinităţii în interiorul conştiinţei care prin

---

[62] apud Mihai Nistor, ***Intuiţia estetică la Bergson***, Editura Cantes, Iaşi, 1998, p. 40.
[63] Henri Delacroix, ***Psihologia artei***, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 305.
[64] ibidem, p. 307.
[65] ibidem, p. 305.
[66] ibidem, p. 310.
[67] apud Henri Delacroix, ***Psihologia artei***, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 307.
[68] ibidem, p. 309.
[69] Emil Cioran, ***Cartea amăgirilor***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 5.

trompe l'oreille are viziunea colosalului, a măreţiei unei taine ce se dezvăluie doar implicând transformarea interioară a celui furat de contemplaţie. Beţie apolinică a spiritului sau transă cvasimistică am putea numi banchetul celest din care se înfruptă acesta, căci sopranul realizează cea mai nobilă mediere între raţiune şi afect, între *nous* şi *psyche*. Într-adevăr, Poulenc îşi dezvăluie în această lucrare latura sa de desăvârşit melodist. *O magnum mysterium*... devine o dublă invocaţie prin reluarea ei, legătura realizată cu partea următoare dezvăluind surprinzătoare modulaţii la tonalităţi îndepărtate.

Partea mediană o reprezintă pe fecioara Maria prin umanizarea sonorităţilor în chipul dulcelui stil clasic al prerafaeliţilor, când icoana lumii se smulge din umbră şi flutură individualităţi şi nu specii peremptorii ale gândirii dogmatice. Atlanţii şi cariatidele gândirii se lasă modelaţi de formele particulare ale afectivităţii, speculând breşa creată în curentul realismului pentru a descinde cu vigoare în limitele nominalismului.

Privirea lui Poulenc este îndreptată către trecut, deşi torsiunile armonice întrebuinţate îl situează în secolul al XX-lea. El revine la valorile trecutului, le repovesteşte într-o formă nouă, şi, din această perspectivă, devine un garant al postmodernităţii. Viitorul nu pare să-l încânte, motiv pentru care reaprofundează valorile trecutului, chiar dacă este conştient că aparţine unui alt timp, unei alte coordonate axiologice. Puternica ancorare în tradiţie îi conferă sentimentul stabilităţii propriilor valori pe care nu le mai găseşte în vremea sa. Astfel, Naşterea Mântuitorului devine naştere proprie prin care admiră extatic cum lumea se înnoieşte...

23. Despre declinul artei

De unde vine puterea de a crea, de a face artă? Ce anume îl constrânge pe artist să smulgă din interior ceea ce numai el vede, simte şi aude? De unde această nevoie de a se interoga şi care ar fi acele întrebări care să determine un răspuns din partea veşniciei? Într-adevăr, ca şi în cazul mântuirii, nu există o cale în acest sens. Unii bat la porţile inspiraţiei o viaţă şi nu lasă nimic durabil. Alţii se iau cu destinul la harţă şi-l zgâlţâie din temelii provocând din acele încordări prometeice ale spiritului torente mistuitoare. Unii primesc inspiraţia ca o stare de har, asemenea unui zâmbet de copil, alţii o fixează în formule ermetice răpindu-i şansa de a se naşte. Circuitul şi dinamica inspiraţiei stă la baza putinţei de a comunica, nu tehnologia umană. Civilizaţia contemporană, în obsesia ei de a uşura orice fel de convorbire, uită adesea că esenţialul comunicării nu constă în suportul ei ci în scânteia de spirit ce vine în întâmpinarea cuvintelor şi care pare să confirme sau să infirme realitatea lor. Astăzi vorbim mult şi nu spunem nimic, altă dată şi tăcerea avea valoare semantică. Omul de azi nu mai este dispus către solilocvii, el raţionează, întreabă pe ceilalţi, critică, face *show*, speculează, îşi exprimă părerea sau opinia uitând adesea să comunice cu conştiinţa sa, cu eul său liric sau cu Dumnezeu. Gilbert Durand vorbea de un iconoclasm răsturnat al civilizaţiei contemporane în sensul în care nu repudierea imaginii ci supraabundenţa ei provoacă stingerea misterului, iluzia comunicării, risipirea în realităţi neesenţiale a umanului. Oare arta, unul din barometrele cele mai palpabile ale spiritului umanităţii, nu are de suferit în dimensiunea ei profund funciară?

Arta stă în centrul preocupărilor umane. Aşa cum se vorbeşte de un *homo faber*, *zoon politikon*, *homo ludens*, *homo religiosus* etc. în aceeaşi măsură se poate aminti şi de *homo aestheticus*. Aceste atitudini se amestecă în proporţii variabile determinând uneori ca una dintre ele să le domine pe celelalte, şi prin ea să le judece. Chiar dacă personalitatea omului se află într-un proces perpetuu de stratificare şi dezvoltare existenţială, doar perioada adolescenţei cunoaşte transmutaţii dese şi bruşte în câmpul experienţei de valorificare şi

ierarhizare a realităţii. Mult râvnita stabilitate socială şi politică a umanităţii, maturizarea ei parcurge dureroase şocuri şi sinuozităţi inerente. Exilul lui Dumnezeu din instituţiile şi legile noastre, din forul nostru interior va determina o maturizare sufocată de problemele cu care ne confruntăm, vom creşte şi vom ajunge la vârsta senectuţii asemenea unui bătrân raţional, uns cu toate alifiile experienţei umane, căruia îi lipseşte prestanţa înţelepciunii. Arta, transformată într-o *oglindă a lui Zeuxis*, va tălmăci sau va reflecta inexorabila lui decădere.

A vorbi despre decăderea artei în contextul în care se remarcă o creştere tot mai alarmantă a elementului entropic în interiorul ei, nu mai este de mult o idee nouă. Aş putea fi acuzat de o anumită mefienţă principială faţă de domeniul infinit al artei atunci când vorbesc despre decăderea ei, totuşi, nu se poate să nu constat acest lucru şi să nu amintesc, chiar dacă la modul foarte schematic, care ar fi cauzele declanşării inevitabilei decăderi?

Entropia este o noţiune legată de un sistem căruia îi traduce sub formă matematică starea de organizare. Creşterea ei reflectă un proces ireversibil. Atunci când vorbim despre specii, genuri şi stiluri artistice avem în vedere forma mai mult sau mai puţin pietrificată pe care arta, intuită ca sistem dinamic, o ia în mintea noastră. Chiar şi la acest nivel al experienţei artistice, faptul că o dată cu sfârşitul secolului al XIX-lea asistăm la un fenomen de pronunţată pulverizare stilistică, că artistul se ancorează într-un subiectivism exacerbat în care limitele eului său sunt trasate de o goală originalitate, că amestecul genurilor, a lipsei unui principiu de unitate până şi în cadrul unei creaţii singulare unde rama, pauza sau soclul devin unice elemente formative, faptul că frumosul artistic permite structurări categoriale ce au în vedere bizarul, neprevăzutul, întâmplătorul, absenţa echilibrului şi a ordinii, toate acestea devin însemnele disoluţiei domeniului artistic. Arta a devenit tot mai mult expresia anarhiei sufleteşti, a desconsiderării morale, a unui sentiment de uscăciune creatoare, a dispreţului experienţei umane aflate în căutarea lui Dumnezeu, este expresia unui întreg arsenal pus în slujba cosmetizării imoralului. Arta reflectă natura umană

convertită într-un simulacru al umanului. Criza artei este criza omului modern care nu se mai lasă guvernat de un *telos* exterior sieşi. Care ar fi cauzele unei astfel de crize?

Înlocuirea religiei cu cultura, tehnocraţia, dezmembrarea subiectului, hiperrelativismul valorilor, ultraindividualismul contemporaneităţii, solipsismul estetic care pune accentul pe gustul individual - un individual împins la extrem -, autotelismul culturii faustice, autarhia eurilor cosmopolite şi dezrădăcinate a căror voinţă de putere afirmă la nesfârşit o subiectivitate arbitrară, ruptura agresivă faţă de tradiţie şi încadrarea ei în repere anacronice, vetuste, toate acestea pun subiectul într-o criză fără ieşire.

Creând, omul întrupează haotica rebeliune a sufletului său. În vremurile noastre, arta cunoaşte uneori o vitalitate şi o prospeţime ieşită din comun, însă anarhia declanşată de erupţia celor mai bestiale porniri o scufundă în mirosul pestilenţial al tendinţelor artistice generale. Oare visul proorocului Daniel - în care Dumnezeu îi dezvăluie lui Nabucodonosor viitorul imperiului babilonian sub forma acelui chip de aur şi tălpi de lut amestecat cu fier – nu face trimitere prin ultima referinţă chiar la disoluţia epocii noastre?

24. Gânduri despre artă

Arta înlătură povara singurătăţii, predispune sufletul către zbaterile harului, îi conferă iluzia comunicării şi dă profunzime emoţiilor niciodată exprimate. Ea deconspiră esenţa nonverbală a lumii, misterul şi fascinaţia creaţiei. Între naştere şi moarte avem nepreţuitul răgaz al infinitului care umbreşte fiinţa noastră smulgând-o din întuneric, din această *Vale de lacrimi*. Ea devine expresia elanului fiinţial al omului către perfecţiune, dezgustul faţă de existenţa sordidă, căci, constrâns de mecanica ei, artistul aspiră la libertatea creaţiei, la deconvenţionalizarea lumii, la înlăturarea voalului lui Isis. Creatorul zdruncină catapeteasma lumii în speranţa accesului la cunoaşterea nemijlocită, el se răsfrânge caleidoscopic în oglinzile lui Zeuxis resimţind dureros orice contact cu acestea. Impresia de supraindividualitate mijlocită de artă, mirabila epifanie care eclozează din carapacea fiecărei clipite, revolta împărăţiei monadelor îi desluşesc omului contrastul şi iremediabila ruptură dintre caducitatea imaginilor şi perenitatea sensurilor.

Cantonat între trecut şi viitor, între real şi ideal, artistul trăieşte tensiunea propriei deveniri ca pe o dureroasă naştere. Prin opera de artă se destăinuie în chip mediat învolburarea sufletului său, neprefăcătoria lui. Dar acest lucru nu presupune o materializare frustă, ci acordul tacit cu mesagerii tacuţi şi insoliţi ai împărăţiei insondabilului. Plutind în solitudine, sufletul contemplă de cele mai multe ori măreţia şi decăderea lui, structurarea şi destructurarea lui, vălmăşia imaginilor efemere, congestia şi detenta, emfaza şi zdrobirea sa. Arta mijloceşte elanurile idealiste, utopice chiar, ea reconciliază natura umană cu sine, cu ceilalţi, cu divinitatea.

Prin artă ne redescoperim pe noi de fiecare dată în alt mod. Arta ne împrumută ochii unei alte existenţe, ai unui alt orizont al fiinţei. Constrâns de vâltoarea imaginilor, de mirajul ideilor, spiritul se cabrează în încercarea de a rostui sensuri imuabile, el proiectează pe bolta minţii constelaţiile gândirii sale sintetice şi generalizatoare. Ideea ordinii care sălăşluieşte în artă va rezona întotdeauna în plan

profund uman cu ideea perfecţiunii morale. Schleiermacher deplasează centrul de greutate dinspre frumos către *perfecţiune artistică*, pentru ca Raymond Bayer să definească sentimentul de frumos drept *lirism al perfecţiunii*. Astfel este redescoperit sensul moral al artei. Pentru a putea deveni obiect estetic, opera de artă trebuie contemplată în tăcere. Această tăcere exprimă disponibilitatea sufletului de a accepta un fel de altoi al spiritului, de a permite înnobilarea sa. Iată că Tudor Vianu sugera deja că esenţa frumosului implică în intimitatea sa ceva din structura perfecţiunii, iar Grigore Smeu merge mai departe numind sentimentul frumosului drept *tentaţie a perfecţiunii*. Tentaţia absolutului subzistă în fiecare operă de artă grandioasă, uneori la modul explicit. Ce să însemne oare gestul nepremeditat al marinarului din poemul *Vox Maris* al lui George Enescu, care, punând mâna pe vâsle, se lansează pe mare cu micuţa sa ambarcaţiune în haosul declanşat de furtună? Iluzia glasurilor îndepărtate sunt de fapt chemarea perfecţiunii care pretinde sacrificarea propriei existenţe, un fel de obnubilare a ei pentru a face loc vieţii harului.

În decorul cultural actual arta mai semnifică oare acest lucru? Atunci când ascultăm o raga hindusă, un maqam turc, un coral protestant, un cântec sufit, un anthem anglican, un eh bizantin, o responsoria hildegardiană, un gamelan indonezian sau un coral gregorian simţim cum palpită viaţa spiritului în diversitatea manifestărilor lui. Şi, cuprinşi de tentaţia absolutului, lăsăm să ne scape către înaltul sublim al cerului un strigăt de fericire atotstăpânitoare.

25. Despre manele, sine ira et studio

Am stat deseori şi am ascultat manele (acest lucru este inevitabil într-o ţară în care la tot locul te loveşti de ele, românul făcând parte din categoria acelor oameni cărora le lipseşte noţiunea de spaţiu intim şi de respectare a acestuia) încercând să le analizez din punctul de vedere al unui profesionist care se raportează faţă de acest fenomen cu o implicare obiectivă. Nu m-am lansat în polemici sterile pe seama lor, iar atunci când nu am putut să mă sustrag mediului dominat de manele am încercat să nu-mi manifest în mod zgomotos nici aprobarea, nici dezaprobarea acestora, alunecând mai degrabă către o atitudine de detaşare seniorială ce se apropie de poziţia omului de ştiinţă.

Conform *Dicţionarului de termeni muzicali* editat sub coordonarea lui Zeno Vancea, 1984, termenul de *maneá* (pl. *manéle*) provine din limba turcă desemnând un cântec liric turcesc, cu conţinut erotic, întâlnit şi în ţările române cu acompaniament de vioară şi cobză, mai exact în folclorul românesc. Astăzi, genul a suferit o serie de mutaţii, legătura cu vechiul gen fiind destul de palidă. Maneaua de astăzi apare către anii '80-'90, cunoscând o amplă popularizare după Revoluţia din '89. Ea suferă o serie de influenţe preluate din filmele indiene, din muzica turco-arabă sau din cântecele ţiganilor. Conform unor surse preluate din *Wikipedia,* fenomenul este însă prezent şi în Bulgaria (bulg. *cialga*), Serbia (sârb. *turbo-folk*), Albania (alban. *tallava*), Grecia (grec. *laïká*) şi în Turcia (turc. *arabesk*).

Cum amiteam deja, legătura cu fosta manea este extrem de firavă. Conţinutul erotic evoluează deseori către trivial şi obscen, inspiraţia nefiind capabilă să depăşească un anumit cadru tematic precum: banii, femeile, duşmanii, maşinile, fără să mai vorbim de inexistenţa rafinamentului poetic sau a cadrului stilistic. Acompaniamentul sumar a fost înlocuit de orchestrele mai mari, aşa-numitele *tarafuri,* iar mai târziu de instrumentele moderne prin care se realizează tot felul de mixaje şi adaptări surogat, private de fantezie artistică. De asemenea, expresia lirică este substituită cu

declamaţia plângăcioasă şi de prost gust, lipsită de orice demnitate artistică, reflex al propriei sărăcii sufleteşti. Un amestec de infatuare personală şi confesiune deşănţată caracterizează fondul spiritual al celor mai multe manele. La acest lucru contribuie şi ornamentarea excesivă a liniei melodice care vrea în mod voit să suplinească ariditatea melodică. Adi de Vito, Vali Vijelie, Adi de la Vâlcea, Nicolae Guţă, Florin Salam sunt doar câteva nume mai importante care au contribuit la răspândirea acestui gen muzical şi la alterarea gustului estetic al unui popor care ştia altădată să se bucure în taină de baladă sau doină, de cântecul de cătănie sau de nuntă, de bocet sau de cântecul de leagăn, de tradiţiile multimilenare ale poporului român.

Demn de menţionat ar fi şi impactul social al acestui gen care a dat naştere unor tabere adverse pe tărâm estetic de tipul *pro-* şi *anti-manelişti*. Inevitabil, gândul peregrinează către alte dispute derulate de-a lungul timpului în îndelungata şi anevoioasa evoluţie a istoriei muzicii (vezi certurile dintre gluckişti şi piccinişti, dintre buffonişti şi antibuffonişti etc.) unde, în cele mai multe cazuri, polemicile erau alimentate de motivaţii de natură extramuzicală. Şi în cazul manelelor, semantica şi conotaţiile textelor, formulate de cele mai multe ori într-un mod obscen, determină cele mai virulente reacţii din partea unui public pentru care arta muzicală de divertisment nu înseamnă doar unduirea libidinoasă a corpului, exhibiţionism, orgasm muzical sau scleroză a gustului artistic. Cu toate acestea, o întrebare revine obsesiv. Există oare manele de calitate? Posibil. Cele pe care le-am ascultat întâmplător sunt neinspirate şi lipsite de valoare estetică. De ce? Pentru că atunci când mai apare şi în cadrul lor ceva bun, acel lucru este derulat cu ostinenţă, până la saţietate, astfel încât reacţia unui public avizat nu poate să fie decât de vomă intelectuală şi afectivă, de respingere şi dezgust, de atitudine alergică şi colerică. Publicul matur care are deja un gust estetic format, manifestă o slabă aderenţă la un astfel de gen. Cel mai afectat pare să fie publicul de vârstă tânără pentru care viaţa pare să-şi fie pierdut orice nuanţă de mister, farmec, rafinament, frumuseţe. Stilul agresiv de promovare a unei astfel de subculturi

nuanţează determinant educaţia tinerilor în direcţia unei sărăciri sau banalizări a vieţii afective, declanşând o incapacitate de a-şi forma un spirit selectiv, un gust şi o atitudine capabilă să accepte *frumosul*. Prin urmare, arta care nu înnobilează, dezumanizează.

26. Efectul manelistic

Efectul Compton, efectul Coandă, efectul placebo, efectul Doppler-Fizeau, efectul Thomson, efectul Joule-Lenz, efectul Faraday, efectul termoelectric... şi lista ar putea continua într-o cavalcadă tot mai alertă dezvăluind, dintr-un impuls ludic şi obscur al memoriei, frenezia descoperirilor umane. Oare ce căutare ar mai avea să vorbim despre *efectul manelistic* în mijlocul acestei bombastice enumerări? Vom acorda însemnătate acestui lucru numai dacă vom urmări valul de xenofobie care a zguduit pe parcursul a câteva luni întreaga peninsulă italică. Ce legătură s-ar putea insinua între manea, copilul de obşte atât de adulat de milioane de români, acest homunculus al subculturii româneşti, avorton al spiritului infantil, şi reacţia de adversitate a poporului italian, violat şi pângărit în propria ţară, agresat în propriile moravuri şi în bunele sale tradiţii?

Dar să vorbim un pic despre altceva. Lucian Blaga face la un moment dat în *Trilogia culturii* distincţia dintre o cultură majoră şi una minoră. Culturile majoră şi minoră nu ţin exclusiv de un raport calitativ, o cultură minoră nu este inferioară uneia majore ci mai degrabă ele marchează etape ale dezvoltării spirituale ale unui popor. Copilăria, adolescenţa şi maturitatea sunt structuri spirituale. Cultura minoră este o cultură populară, cea majoră presupune din partea creatorului o autoobiectivare a spiritului său. Într-adevăr, cultura română este preponderent minoră, iar cea occidentală este în special majoră. Oare acest lucru poate să ţină de voinţa unui popor şi de sentimentul de putere? Monumentalitatea ţine de afirmarea unui principiu de putere care nu repudiază interioritatea. Căutaţi să parcurgeţi cu privirea interiorul unei catedrale gotice şi veţi găsi tot atâtea lăcaşuri ale intimităţii. Monumentalul nu exclude intimitatea ci o multiplică în infinite ipostaze. Pantheonul roman va câştiga dimensiunea spirituală a interiorităţii pe care o va revendica mai târziu creştinismul. Multiplele abside, bolţi şi nave laterale vorbesc de o structură compusă a catedralei, fie că aducem în discuţie stilul arhitectural carolingian, ottonian, romanic, gotic, baroc etc. În

occident, sentimentul interiorităţii se multiplică atât pe verticală cât şi pe orizontală.

Pe plaiurile mioritice acesta supravieţuieşte în unicitatea unui lăcaş de cult. Poporul român pare să fie lipsit de potenţa spirituală a occidentului. Oare acest lucru provine dintr-o stare spirituală abulică sau din caracterul contemplativ al românului, aşa cum i se atribuie adesea? În fond, contemplaţia nu se confundă cu apatia, a contempla înseamnă exercitare a voinţei în spirit. Doar nu ne putem aştepta ca adevărurile revelate să provină dintr-o lâncezeală a spiritului care ar aminti în felul acesta de proverbul *Pici pară malăiaţă...* Contemplaţia presupune mai degrabă adecvarea voinţei proprii la voinţa divină, chiar dacă acest lucru se petrece cu sinuozităţi, cu urcuşuri şi coborâşuri, cu greşeli şi victorii personale. *Iată, vin să împlinesc voia Ta!* înseamnă să devii una cu divinitatea prin exercitarea propriei voinţe pe care uneori trebuie să o neg, alteori trebuie să o manifest. Românului pare să-i corespundă forma apatică a contemplaţiei sau mai degrabă un tip de abulie depresivă. Să fie oare aceasta „zestrea spirituală" a comunismului? De aici să provină caracterul său meschin, micimea sufletului său incapabil de fapte măreţe, impotent să afirme o artă majoră?

Da, mi se va reproşa că i-am uitat pe Eminescu, Brâncuşi şi Enescu, pentru a nu aminti decât câţiva creatori de geniu ai poporului nostru, ale căror creaţii sunt cunoscute şi peste ocean. Dar câţi de Eminescu are Germania, câţi de Brâncuşi are Italia, câţi de Enescu are Franţa? Lucian Blaga constată că poporul român este cantonat preponderent în creaţii minore, însă nu-i lipseşte disponibilitatea creatoare. Putem avea şi noi o cultură majoră însă din diverse motive suntem împiedicaţi să ne desfăşurăm astfel. Comunismul nu a planat decât 50 de ani peste Europa estică, motiv pentru care papa Ioan Paul al II-lea îl considera *un accident al istoriei,* accident care a lăsat urme adânci în mentalităţile noastre. La umbra lui, matricea noastră spirituală a crescut diform şi nefiresc, am fost dezmoşteniţi de disponibilităţile creatoare ale naţiei noastre, am fost mutilaţi de ceea ce ne aseamăna cu Dumnezeu.

Acum ne confruntăm cu o altă epidemie sub forma manelei care distruge din faşă orice aspiraţie umană către lumină. Majoritatea copiilor noştri au ca primă formă de educaţie muzicală maneaua. Repertoriul lor este extrem de divers şi au un talent remarcabil în a reda toate acele melisme caracteristice manelei. Părinţii au partea lor de responsabilitate aici. Răul pe care îl provoacă asimilarea unei astfel de subculturi este neglijat sau minimalizat. Promovând însă maneaua, destinul creator al copilului este astfel sugrumat de un tip de artă surogat al cărei rău nu se manifestă imediat şi la suprafaţă, ci marchează întreaga lui evoluţie spirituală, fenomenul devenind cu atât mai îngrijorător cu cât afectează întregi păturI sociale. În Grecia antică erau interzise prin lege acele melodii care denaturau progresul spiritual al tineretului. Amintesc acest lucru nu pentru că ar trebui luate măsuri de genul ăsta, ci pentru a scoate în evidenţă măreţia unei culturi care a dominat vreme de mii de ani întreaga Europă. Măsuri ar trebui luate atât la nivel individual, cât şi prin implicarea statului sau a mass-mediei care să sensibilizeze opinia publică în privinţa acestui flagel.

Maneaua a devenit expresia propriei noastre „vieţi spirituale”. Cu ea ne înfăţişăm în lume, ea ne reprezintă şi totodată ea ne este model. Este cartea noastră de vizită. Cum ne prezintă ea? Inculţi, proşti, fuduli, egoişti, lipsiţi de nobleţe sufletească, meschini, hoţi, curvari, superficiali, gălăgioşi, incapabili să respectăm libertatea şi demnitatea celuilalt, denigranţi, promiscui, grobieni etc... numai o anumită decenţă mă opreşte să continui lista, deşi este departe de a se fi încheiat. Dacă ar fi să-mi asum şi poziţia celui care gustă maneaua, atunci ar trebui să vorbesc de promovarea dragostei carnale, a bunăstării materiale, a coabitării în găşti, a iubirii de Dumnezeu, de frate, de prieten, a urii faţă de duşmani, a bucuriei de a cânta. Desigur, şi François Villon avea lirică erotică, aşa cum amintea regretatul George Pruteanu într-o încercare zic eu fără izbândă de a-i converti la bunul gust, dacă nu la bunul simţ, pe aceia care promovează „cultura” manelelor. Şi exemplele din lirica erotică ar fi continuat plecând de la Sapho până la Eliot, Petöfi, Rimbaud, Lorca sau Stănescu. Cum poţi să convingi nişte indivizi îmbrăcaţi cu

haina animalităţii că fiorul liric îşi asumă sexualitatea ca o împlinire a umanului şi nu ca o recrudescenţă a prostului gust, a prozaicului, a vulgarităţii, a imoralului până la urmă? Despre restul punctelor asumate prefer să aştern tăcere...

Mass-media are partea ei de vină că nu şi-a luat în serios rolul de a forma gustul estetic al românilor, promovând mai degrabă dejecţii ale spiritului, ghidându-se după principiul cerinţei publice şi a sporirii raiting-ului. Arta intermediază, ea strecoară cel mai uşor în sufletul omului valorile morale înaintea oricărei predici sau a oricărui cadru legislativ, tocmai pentru că ea le prezintă disimulat sub forma seducţiei frumosului. Or, atunci când frumosul nu devine decât o afirmare a propriei bestialităţi, să nu ne mirăm că sunt naţiuni care ştiu să ia atitudine împotriva stilului de viaţă românesc atât de denaturat de „cultura" manelelor. Să nu uităm că Europa promovează o artă de masă chiar dacă mai facilă, uneori sub forma concertelor de jazz, a spectacolelor în aer liber ale lui André Rieu, a muzicii electronice a lui Vangelis sau Jean Michel Jarre, a operei de tip rock, a muzicii minimaliste sau ambientale, a nenumăratelor genuri de muzică modernă etc. Dacă nu ştim să fim discreţi în ţara altora, să respectăm valorile lor, să ne impunem prin superioritate spirituală, dacă imaginea pe care ne-o construim este infestată de mentalitatea manelelor, să nu ne mirăm că vom fi marginalizaţi, priviţi cu dezgust asemenea unor paria, iar atunci când câţiva dintre noi vor greşi mai mult şi mai grav comiţând crime, violuri etc., toată această repulsie construită sistematic de noi pe parcursul a zeci de ani se va revărsa asupra noastră într-un val de xenofobie a cărui cauză este de mult pierdută sub forma unor motivaţii de natură mai mult sau mai puţin obscură. Iată de ce mi-am permis să trag un semnal de alarmă în privinţa efectului manelistic, rezultat al vieţii noastre interioare dar în acelaşi timp cauzator de noi efecte, neprevăzute.

27. Uniunea Europeană şi sufletul fărâmiţat al Europei

Să fie oare Uniunea Europeană un *Tărâm al Făgăduinţei*, aşa cum cei mai mulţi dintre noi îşi pun speranţa încă, să fie oare unicul ideal pe care clasa noastră politică să-l mai nădăjduiască? Se pare că plebei româneşti îi este sortit să mai rătăcească prin pustiu până va regăsi adevărata patrie a sufletului. Căci această deplasare către Europa se petrece în fond în conştiinţele şi mentalităţile noastre, însă este posibil ca această apariţie iluzorie apărută în planul unei tot mai istovite spiritualităţi, să ne soarbă şi să ne şteargă şi ultima fărâmă de identitate culturală pe care o mai purtăm cu noi.

Nu cumva ne lăsăm seduşi de ideea unui nou Turn Babel pe care popoarele lumii au purces să-l construiască? Căci în Biblie se spune că numai Dumnezeu poate să construiască unitatea, şi acestă unitate vine de la acceptarea lui Dumnezeu. Tot ceea ce au încercat celelalte imperii ale lumii s-a bazat pe constrângere. Iată că asistăm acum poate la cea mai disimulată formă de oprimare: nu una fizică, ci în numele unor idei general-umane în care ne sunt promise pacea, bunăstarea, fericirea, libertatea indivizilor, se urmăreşte de fapt aplanarea conflictelor, de orice natură, prin garantarea satisfacţiei tuturor simţurilor. Fugind de propriile conflicte interioare, atenuând şi, de fapt, înăbuşind tot ceea ce determină tulburare a ordinii exterioare, nu facem decât să mascăm omul din noi care vrea să se nască. Oare nu pacea interioară a indivizilor care au reglementat o relaţie cu Dumnezeu declanşează pacea între ei? Oare nu spunea Hristos că El dă pacea, nu aşa cum o înţeleg oamenii, condiţionată de tot felul de interese mai mult sau mai puţin comune, ci pacea survenită din limpezirea conştiinţei şi consimţirea lui Dumnezeu, la o cină tainică, în sufletul fiecăruia.

Uniunea Europeană constituie o alianţă între mai multe state europene care se bazează pe cele mai fragile valori din sistemul ierarhic axiologic al omului: cele economice şi politice. Tratatul de la Maastricht urmărea printre altele şi impunerea unei ordini monetare care să formeze o populaţie din ce în ce mai aservită

acestor valori, incapabilă ulterior a se mai opune decapitării ultimilor zvâcniri ale conştiinţei atunci când va aborda probleme precum: avortul, homosexualitatea, pornografia, hedonismul, explozia imagistică a show-urilor, consumismul, cultura violenţei şi a morţii, proliferarea culturilor de cartier, individualismul exacerbat, suicidul (şi lista poate continua, din păcate) drept chestiuni de opţiune strict individuală. Poate că intenţia acestor tratate semnate la nivel înalt, nu urmăresc aşa ceva, ci dimpotrivă, caută soluţii umane pentru rezolvarea fiecărei probleme în parte, însă rezultatul se pare că este altul. Aceste tratate pleacă de la premiza că problemele spirituale fundamentale ale omului îl privesc numai pe sine. Mai mult, se crede că dacă el va avea asigurată oricare cerinţă organică, tensiunile interioare se vor rezolva de la sine. Din nefericire, Europa devine tot mai mult un continent care îşi uită propria zestre spirituală, care încearcă să seducă prin avântul tehnologic sau scientist un cumul de naţiuni pe care le mai uneşte doar dispunerea geografică.

Europa ne atrage asemenea unui zeităţi misterioase care a sedus-o cândva şi pe ea, promiţându-i fericirea veşnică. Zimbrul de care a fost purtată pe mare i-a înţeles rosturile ei de fecioară şi a lăsat-o pe un tărâm necunoscut. În felul acesta suntem înstrăinaţi şi noi de propriile tradiţii, de familiile şi de strămoşii noştri, de cultura şi religia noastră creştină. Interesant este faptul că nu ni se cere renunţarea la toate aceste valori moştenite de mii de ani, ci noi înşine ne debarasăm de ele, subjugaţi de mirajul occidentului. Să fi fost oare amăgit şi Beethoven de ideea înfrăţirii naţiunilor într-o Europă fără patrie atunci când compunea *Oda bucuriei* pe versurile lui Schiller?

28. Despre vârstă şi manifestarea genialităţii

Vârsta oamenilor nu se măsoară în clipe. Ea nu se rezumă la acea succesiune de durate atent cuantificate aşa cum tinde să canonizeze sacrosancta raţiune. Vârsta indivizilor nu reprezintă felii defalcate ale unui etern-imuabil timp. Timpul, ca prezenţă palpabilă, nu există decât în mecanismele inventate de om. De aceea a fost denumit timp fizic. Acesta nu este decât umbra sau fantoma unui alt fel de timp care se scurge în profunzimea subiectivităţii noastre. Bergson îl declara inexistent pe primul. Ceea ce există cu adevărat, ca şi curgere permanentă, este strâns legat de sensul creator al libertăţii umane care construieşte fiinţa sa morală sau artistică. În felul acesta omul prelungeşte, împlineşte, amplifică, perfecţionează creaţia divină asemuindu-se cu Dumnezeu. El conlucrează în taina inimii cu harul divin pentru a sculpta substanţa naturii umane în virtutea idealului propus de Dumnezeu, acela de a fi desăvârşit, sau intervine ca elan creator în substanţa lumii vizibile pentru a propune modele de frumuseţe artistică. Vârsta omului se măsoară, din acest punct de vedere, în acte de creaţie, în capacitatea lui de a modela cele două realităţi amintite, realitatea lumii invizibile şi vizibile. De fapt punctul de plecare este centrat în ambele cazuri pe subiectul creator, manifestarea lor în afară fiind diferită. În primul caz, acţiunea lui se imprimă în fapte de bine, în al doilea caz se fixează în materia mai mult sau mai puţin fluidă a lumii (sunet, cuvânt, lumină, culoare, piatră) care vizează ca scop frumosul. La primul deziderat toţi suntem chemaţi, la cel de-al doilea doar cei dăruiţi cu talanţi. În realitate toţi avem înclinaţie către ambele finalităţi, sfinţii fiind reprezentanţii cei mai de seamă a primei orientări, în timp ce geniile marchează la apogeu cea de a doua orientare.

Afirmarea genialităţii în artă nu are o vârstă preferabilă. Ea se manifestă ca predispoziţie timpurie care îşi pune amprenta asupra destinului artistic al individului. Faptele precoce ale copilului Mozart, care la patru ani scrie primul concert, la şapte prima simfonie, iar la doisprezece ani prima operă, îl confirmau oare de pe atunci drept un compozitor genial? Cu siguranţă nu. Geniul nu

constă în a raporta un sistem de deprinderi şi abilităţi la vârsta la care acesta face dovadă de ele. Acest lucru poate să constituie mai degrabă un talent cu totul neobişnuit. Genialitatea, însă, este condiţionată de acesta, apărând mai degrabă ca un reflex al unei tensiuni lăuntrice menită a se descătuşa doar în actul creaţiei. Compozitorul resimte nevoia de a crea ca o necesitate deşi lui nu-i sunt clare care sunt mecanismele care guvernează un astfel de moment. Acel foc nestins, care arde fără să mistuie, îl aseamănă pe creatorul artistic cu Dumnezeu, rolul lui fiind acela de a înfăţişa epifanii de frumuseţe desprinse din cufundarea lui în abisurile sufletului. De aceea genialitatea este strâns legată de caracterul inovator, de noutatea mesajului artei sale care survine în câmpul euristic ca o relaţie necesară. În domeniul operei, Mozart devine un inovator abia în perioada vieneză când compozitorul se apropia de vârsta de treizeci de ani. În cel simfonic şi concertistic mai devreme.

Haydn nu-şi depăşeşte epoca mai bine de jumătate de veac. Experienţele ulterioare ale acestuia vor determina schimbări stilistice semnificative astfel că, abia către vârsta de cincizeci de ani va reuşi să se desprindă de mentalitatea vremii pentru a se afirma ca un compozitor original.

Şi Gluck are un destin asemănător. Ideea de reformare a operei, de a reda puritatea şi naturaleţea primitivă regăsită în operele lui Monteverdi, îl va preocupa către vârsta de cincizeci şi cinci de ani atunci când va edita în prefaţa de la prima ediţie a partiturii *Alceste* manifestul noilor sale concepţii estetice.

Beethoven, dimpotrivă, chiar dacă nu a fost atât de precoce ca şi copilul Mozart, la nouăsprezece ani scrie *Cantata funebră* cu ocazia morţii împăratului Joseph al II-lea, cantată care dezvăluie o tensiune lirică neobişnuită, iar către vârsta de treizeci de ani va lăsa în urmă cu mult epoca lui prin îndrăznelile simfonice din cadrul *Eroicei* sale.

Claude Debussy apare ca un compozitor pe deplin ancorat în noutatea limbajului său muzical atunci când scrie prima lucrare de factură impresionistă, *Preludiu la După-amiaza unui faun,* pe când avea vârsta de treizeci şi doi de ani.

Interesant este de amintit faptul că un compozitor precum Friedemann Bach, fiul lui Johann Sebastian Bach, care încă de la vârsta când nu ştia a scrie şi a citi vădea un talent muzical neobişnuit, va cunoaşte o evoluţie ulterioară nespectaculoasă fără a ieşi prin arta lui din uzanţele vremii.

Istoria muzicii cunoaşte mii de compozitori care au scris zeci, poate sute de simfonii, concerte, opere, misse, cantate etc care au rămas consemnaţi doar ca referinţă documentară. Nume precum: Sammartini, Padre Martini, Gossec, Schubart, Albrechtsberger, Cannabich, Caldara, Spontini, Gretry, Cimarosa, Piccini, Stamitz, Clementi, Czerny, şi lista ar putea continua lejer, s-au înscris în palmaresul muzicii culte asemenea miilor de corali care compun un atol pentru a da la suprafaţă câte unul din vârfurile sale, cum afirma în mod poetic muzicologul Zeno Vancea.

Mai surprinzătoare rămâne epoca romantică prin contradicţiile şi complexitatea ei. Romantismul caută să suprime raţiunea pentru a lăsa expresie liberă subiectivităţii.

La şase luni după ce începuse studiul viorii, Paganini era capabil să abordeze orice tip de partitură muzicală. Obsesia lui pentru tehnica violonistică va contagia multe spirite romantice.

Mulţi dintre artiştii romantici au fost mai mult autodidacţi sau orientaţi iniţial către alte cariere profesionale. Schumann optase pentru studii de drept, Berlioz pentru medicină, Wagner către filozofie, fiecare renunţând la statutul iniţial pentru a se dedica artei muzicale. O lege interioară mai puternică decât convenţiile sociale i-a constrâns să devină slujitori ai muzelor. Dealtfel, majoritatea artiştilor romantici au fost binecuvântaţi de mai multe muze deodată, preocupările lor depăşind graniţele artei lor.

Aripile geniului au marcat existenţa lor la vârste diferite. Chopin era deja un pianist şi compozitor matur încă de la vârsta de douăzeci de ani. A trăit numai treizeci şi nouă de ani, deci, presimţind în firea lui bolnăvicioasă acesta lucru, s-a dezvoltat mai repede.

Mendelssohn, la cincisprezece ani, era numit de Ignaz Moschels un artist matur, iar Liszt, virtuozul răzvrătit, a creat o artă

care deseori a fost apreciată ca fiind de valoare inegală. Bunăoară din cele peste cinci sute de lucrări pentru pian, patru sute dintre ele vor fi foarte puţin cântate sau chiar uitate.

Wagner este unul dintre compozitorii a cărui concepţie despre artă se modifică continuu, iar Bruckner abordează genul simfonic, gen pe care îl va revoluţiona şi care îl consacră drept un mare compozitor, la o vârstă la care mulţi dintre artiştii amintiţi erau deja decedaţi.

Am putea aminti şi creaţia lui Schönberg care o dată cu afirmarea principiilor dodecafonice spera că va asigura supremaţia muzicii germane timp de o sută de ani. Ca vârstă se apropia vertiginos către şaizeci de ani, rămânând un compozitor prolific încă mulţi ani de acum încolo.

Și, desigur, exemplele ar putea continua oferind o panoramă a multiplelor manifestări ale geniului într-o artă în care deseori s-a spus că sufletul se află la el acasă…

29. „Mormânt pentru Ştefan”

Evantaiul polistilistic marcat de experienţa influenţelor interculturale ale secolului al XX-lea oferă mărturii grăitoare, insolite în câmpul devenirilor componistice, atestând existenţa unor experimente muzicale deloc de neglijat. Chiar dacă muzica modernă şi postmodernă specifică secolului trecut declanşează de cele mai multe ori reacţii de respingere sau derută în rândul celor ce aparţin breslei muzicale, cu atât mai mult în rândul melomanilor, vom aduce în discuţie un singur reper care să ne ancoreze în tumultoasa istorie muzicală a acestui secol.

Este vorba de lucrarea *op. 15c Grabstein für Stefan (Mormânt pentru Ştefan) pentru chitară şi grupuri instrumentale dispersate în spaţiu* compusă între anii 1978 şi 1989 de György Kurtág, născut în 1926 în România, la Lugoj. Lucrarea este dedicată memoriei lui Stephan Stein, şi are la bază o secvenţă arpegiată chitaristică în jurul căreia se brodează intervenţiile celorlalte instrumente. Ostinato-ul chitaristic este întrerupt de intervenţiile orchestrei asemenea unor stări sufleteşti care tulbură consistenţa unui gând - moartea cuiva cunoscut. Viziunea declanşată în conştiinţă de audierea lucrării este una statică, cea a mormântului, asupra căruia compozitorul proiectează muzical o suită de clişee emotive. Este starea de reculegere a aceluia venit în întâmpinarea celor plecaţi în lumea de apoi.

Pentru a realiza aşa ceva, György Kurtág dispune spaţializat grupurile de instrumente în sala de spectacol, aceasta fiind una din caracteristicile de bază ale lucrării. *Spaţiul devine filtru acustic* afirma într-un articol András Wilheim, distanţa la care sunt aşezate instrumentele devine de o importanţă crucială. Astfel este posibilă fixarea şi vizualizarea celor mai interiorizate stări sufleteşti. Ele sunt imortalizate din profunzimea vieţii sufleteşti cu o acuitate microscopică, fără a determina distorsionarea sau metamorfoza lor. Universul cuantic al sufletului uman este spaţializat pentru a face cunoscute devenirile minimale pe care le implică activitatea lui. În exterior, noi vom vedea doar omul prosternat într-o pioasă

reculegere la marginea pietrei funerare. Interiorul, vizualizat prin această tehnică, ne va face părtaşi la un spectacol nebănuit care va declanşa tăcerea ca reacţie firească în sufletele noastre. Decoraţiile instrumentale, mai dense sau mai rarefiate, exteriorizează viaţa abisală a sufletului. Să urmărim de pe poziţia celui care se implică cât mai discret în desfăşurarea evenimentelor sufleteşti întreaga panoramă a universului interior al autorului surprins într-un moment de monolog tensionat.

Imaginile se succed într-o voluptoasă lentoare sau prind uneori o repeziciune capricioasă ce mizează surprinderea auditoriului. Încă de la început, privirea planează în proximitatea stelei funerare peste care se ridică într-un con de lumină aburii diminieţii. Viziunea este imaterială şi impalpabilă, ea pare desprinsă din eternitatea morţii. Stările celui recules prind treptat consistenţă. Elegiacul se transformă în funebru marcat prin loviturile discrete apoi din ce în ce mai violente de timpan. Este glasul celui aflat dincolo de mormânt surprins în încercarea disperată de a da vreun avertisment. Gândurile reculese sunt tulburate de previziuni sumbre. O apăsare domneşte peste ele, o apăsare tot mai grea şi de nesuportat. Comentariul instrumental răsună numai în registrul grav peste care se interpun lamento-urile violelor sau violonceilor.

Durerea sufletească provoacă o viziune halucinantă a mormântului. Ea se profilează într-o crispare nefirească, himeric desfăcută peste cel copleşit de suferinţă, gata să-l cuprindă în învolburările ei. Sclipiri fantomatice populează spaţiul conştiinţei proiectând o imagine bântuită a mormântului. Teama pare să cuprindă cele mai ancestrale zone ale firii umane. Coşmarul, halucinantul, terifiantul sunt câteva categorii care descriu sfera afectivă a acestei secvenţe muzicale. Nuanţa generală este cea a unui pianissimo din ce în ce mai stins.

Şi deodată... izbucneşte în cascade sacadate plânsul, un plâns transformat într-un strigăt de revoltă, spasmodic şi gutural, redat prin trei acorduri obţinute în întreaga masă a orchestrei. Toată esenţa tragismului muzical zace în descătuşarea acestor acorduri de o violenţă neîntâlnită. Este punctul culminant al lucrării în care

expresia muzicală atinge cote paroxistice. Nu cunosc să existe în întreaga istorie a muzicii un moment de o asemenea anvergură, în care durerea redată pare să exprime cea mai generalizată senzaţie de teamă, o teamă metafizică puternic ancorată totodată în cea mai reală suferinţă fizică, bestializată, fără margini. Asistăm în mod cert la apoteoza suferinţei, la apologia ei ca şi cum autorul și-a propus să nu mai rămână nicio fibră neafectată de prezenţa ei. În felul acesta el biciuie nepăsarea lumii pe care o condamnă asemenea unui păcat capital.

În continuare, durerea nu mai atinge astfel de accente tragice, ea se dizolvă şi pare să cadă în anonimat. Ea nu mai este individuală, nu mai exprimă trăirea preferenţială a cuiva. Ea aduce în prim-plan misteriosul, fascinaţia necunoscutului, asemenea celui care contemplă cu detaşare, fără vreo trăire personală, morminte ale civilizaţiilor dispărute. Ideea de sacru domină ultima secţiune a lucrării. Suferinţa individuală este spiritualizată, ea pătrunde în empireul ideilor pure, este înlocuită de universalitatea ei. Perspectiva mormântului este absolvită de viziunea eshatologică a Celui care are putere asupra vieţii şi morţii. Solo-ul de trompetă atacă o temă specifică filmelor ce au ca fundal mormintele celor căzuţi, a miilor de eroi a căror viaţă a fost suprimată violent. Martiriul devine ultima formă de a face credibilă credinţa lor.

Kurtág imprimă suferinţei proprii pecetea perenităţii. În felul acesta, ea se transformă într-un perpetuu *remember* a celui care a fost Stephan Stein, activând prin această confesiune, deloc patetică, sentimentul salvific al lui *memento mori*. Lucrarea lui devine astfel un requiem de cea mai modernă factură atribuit eroului de pretutindeni.

30. Arta muzicală în vizorul esteticii

Încercând să surprindă întreaga problematică a definirii esteticii, **Wladyslaw Tatarkiewicz** (1886 - 1980) trasează mai multe poziţii pe care se poate situa esteticianul, acesta putând să evolueze în conformitate cu predilecţiile sale pe una din următoarele direcţii:

1. *studierea frumosului şi studierea artei,*
2. *estetica obiectivă şi subiectivă,*
3. *estetica psihologică şi sociologică,*
4. *estetica descriptivă şi normativă,*
5. *teoria estetică propriu-zisă şi politica estetică,*
6. *practica artistică şi teoretizarea ei,*
7. *faptele esteticii şi explicaţia estetică,*
8. *estetica filosofică şi cea particulară.*[70]

1. Această disociere care se face între sfera frumosului şi a artei se impune datorită faptului că *frumosul nu se limitează numai la artă*, în aceeaşi măsură în care *arta nu are în vedere numai frumosul*. Putem vorbi de frumuseţea unui peisaj din natură sau de frumuseţea unui corp uman fără să facem strictă referire la domeniul artei. Pe de altă parte, arta poate întrebuinţa şi alte categorii estetice decât cea a frumosului. Diversitatea lor face extrem de greu de surprins esenţa frumosului. Sublimul, tragicul, eroicul, pateticul, graţiosul, comicul, urâtul, monumentalul etc. sunt doar câteva categorii estetice din întregul arsenal de care dispune estetica. Uneori aceasta le contopeşte într-o concepţie sintetizatoare, alteori le delimitează pe unele de altele sau, mai rar, pledează pentru irealitatea lor.

Într-o altă ordine de idei, frumosul şi arta au avut perioade când au fost abordate în mod disjunct. De aceea esteticianul a fost uneori mai interesat de *frumos* sau mai interesat de *artă*. Odată cu apariţia esteticii ambele domenii vor fi reunite măcar temporar sub acelaşi acoperiş. Estetica trebuie să aibă în vedere cele două aspecte,

---

[70] Wladyslaw Tatarkiewicz, ***Istoria esteticii***, vol. I, trad. Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 16-20.

altfel ea putându-se transforma fie într-o speculaţie fără fond asupra frumosului, fie în simplă teorie despre artă.

2. Câmpul estetic ia naştere la contactul dintre receptor şi opera de artă. Atunci când se fixează numai asupra experienţei estetice, esteticianul priveşte restrictiv manifestarea esteticului transformând estetica într-o disciplină a psihologiei. Acest lucru pare să fi fost determinat de relativizarea noţiunii de frumos care năştea afirmaţii de genul *orice lucru este frumos, la fel cum frumuseţea oricărui obiect poate fi tăgăduită*. Vorbim în acest caz de o psihologizare a valorii frumosului.

Dimpotrivă, dacă se are în vedere numai studiul obiectului estetic, estetica revine la statutul de teorie a artei. Întrucât orice valoare presupune o relaţie instituită între subiectul deschis să primească valoarea şi obiectul care incită către actul valorizării, estetica nu trebuie să neglijeze aspectul trăirii categoriei frumosului, oricât de anevoios şi de indicibil pare acest demers.

3. Impactul trăirii unei valori poate fi evaluat atât la nivelul unui individ cât şi la nivelul unei întregi comunităţi. Anumite arii din creaţia compozitorului Verdi au deşteptat sentimentul de solidaritate naţională, în timp ce manifestul estetic al operelor wagneriene devenise prilej de dispută cvasipolitică, subiect menit să incite spiritele înfierbântate. Exemplele de aceste fel ne-ar furniza o listă interminabilă. Generalizînd, putem afirma că arhetipurile care supravieţuiesc în mentalitatea unor colectivităţi, rolul etico-moralizator atribuit deseori artei, exercitarea acestor funcţii ale artei în scopuri ideologice, hiatusul dintre cultura de masă şi cultura elitistă, rolul formator al mediului cultural în care trăim, statutul creatorului de geniu capabil să dezvolte un mediu social nou, sunt tot atâtea ocazii de a aborda arta din punct de vedere sociologic.

4. Estetica nu înseamnă numai descriere a caracteristicilor unui obiect desemnat ca fiind frumos, ci deseori îşi atribuie şi rol normativ. Regulile care apar în determinarea frumosului au

întotdeauna un caracter teoretic, ele sunt adevăruri *a posteriori*, formulate abia după ce, printr-o intuiţie a artiştilor de geniu, erau deja aplicate. Rămâne celebru tratatul *Ars Nova* al lui Philippe de Vitry care nu face decât să consemneze o serie de reguli noi apărute deja în practica de compoziţie a compatriotului său Guillaume de Machaut. Probleme se nasc atunci când fondul ideatic şi afectiv al acestor norme a dispărut, atunci când se vorbeşte de academism, rutină, formalism, urmărindu-se alte principii normative care să corespundă noilor tendinţe artistice. Derularea stilurilor artistice consemnează o dialectică a evoluţiilor în plan istoric, acestea fiind privite deseori de pe o poziţie restrictiv antagonică: clasicism versus baroc, romantism versus clasicism, impresionism versus romantism etc., fără a se avea în vedere şi puntea invizibilă care deseori le leagă.

5. De obicei o şcoală de creaţie nu numai că propune norme estetice noi dar tinde să le şi absolutizeze. Acestă tendinţă de a obţine monopol estetic asupra frumosului poate avea motivaţii mai mult sau mai puţin străine domeniului artei. Wagner, obsedat de muzica viitorului, nu va remarca că arta lui va constitui însăşi premiza decăderii ei, că epuizează virtuţile creatoare ale stilului romantic pe care îl aduce în pragul dezmembrării lui prin tendinţa de a-l popula cu elemente mitologice desprinse dintr-un fond imaginar incandescent, deşi el vorbea de o înnoire a muzicii care-i va asigura domnia mult timp de acum încolo. Obsesia câştigării unui statut peren nu-l va determina şi pe Arnold Schönberg să afirme acelaşi lucru? Cazurile nu sunt singulare, deşi cele amintite dezvăluie un anumit tip de sensibilitate nordică decadentă.

În secolul al XV-lea, şcoala neerlandeză miza pe nedivulgarea anumitor secrete componistice ca şi cum ar fi deţinut piatra filosofală prin intermediul căreia ar fi avut acces la calea către aflarea frumosului absolut în muzică. Situarea artei muzicale în perimetrul ezotericului va constitui opreliştea care va atrage tot mai mulţi muzicieni dornici de iniţiere în tainele ei, lucru ce va asigura

supremaţia ei în toată Europa şi, mai mult, va determina, prin mixtura ei cu arta italiană, impulsul către apogeul Renaşterii.

6. Pe de altă parte, esteticianul poate să fie interesat să practice arta sau să o teoretizeze. Cazul Wagner deţine un rol prioritar în arta muzicală prin modul în care el a preferat atât statutul de compozitor, cât şi cel de teoretician al artei. *Opera şi drama* constituie lucrarea lui cea mai de seamă, însă actul scriitoricesc al lui Wagner nu se rezumă doar la legătura dintre dramă şi operă, el se întinde pe parcursul mai multor tomuri care abordează probleme noi, situate uneori şi în afara universului muzical. Iată câteva titluri: *Un muzicant german la Paris, Pelerinaj muzical la Beethoven, Arta şi revoluţia, Opera de artă a viitorului, Iudaismul în muzică, Religie şi artă, Eroism şi creştinism* etc.

Cazul nu este singular, cu toate că celelalte situaţii nu cunosc o asemena amploare ca la Wagner. Se cuvine să amintim pe Hector Berlioz cu *Grotescul şi muzica, Serile orchestrei, În lumea cântului*; pe Franz Liszt cu *Pagini romantice, Chopin*; pe Robert Schumann cu articolele scrise în *Neue Zeitschrift für Musik*; pe Debussy cu *Domnul Croche antidiletant* etc. Sunt volume în care dincolo de datele cu caracter arhivistic dar şi de atitudinea critică, răzbat uneori elemente de cugetare filosofică care lasă să se întrevadă germenii unei posibile estetici muzicale.

Cazul în care compozitorul nu este interesat de faptul de cugetare, deşi putem menţiona multe exemple (este cunoscut îndemnul lui Enescu de a limita activitatea ucenicilor săi doar la practica de compoziţie prin care îi determina să lase la o parte exerciţiul de reflectare estetică), nu face obiectul acestui paragraf.

7. În încercările lui de a desluşi proprietăţile frumosului şi ale artei, esteticianul poate să facă doar o simplă constatare a lor, lucru care se petrece destul rar, sau poate să le dea o perspectivă finalistă prin descoperirea motivaţiilor care stau la baza lor, care sunt efectele lor, de ce s-a optat pentru ele şi nu pentru altele. Atonalismul declarat al lui Schönberg va constitui simbolul ţipătului de revoltă al

artistului care simte iminenţa sfârşitului lumii prin atrocităţile celor două războaie mondiale. Opţiunea pentru o disonanţă catifelată la Debussy provine din reculegerea în faţa naturii şi din neimplicarea în problematica socială. Neoclasicismul brahmsian răsare dintr-o natură profund romantică peste care domină ca o structură ordonatoare matricea raţionalului. Melodia infinită devine la Wagner simbolul iubirii care-şi găseşte împlinire în metafizic, la Mahler ea înseamnă prilej de meditaţie filosofică, de adâncire a semnificaţiilor vieţii, în timp ce la Debussy ea simbolizează presentimentul morţii. Bitonalismul la Mozart nu înseamnă decât o simplă glumă muzicală, la Debussy devine element comic, în timp ce la Igor Stravinski şi Richard Strauss el poate să devină element de nuanţare a grotescului în primul caz, sau mod de potenţare al demenţei pasionalităţii în al doilea caz. Toate acestea sunt doar câteva explicaţii făcute pe marginea *quod-ului* întrebuinţării anumitor efecte şi procedee preluate din creaţiile marilor compozitori.

8. Din suita de esteticieni care au tratat arta ca mod de manifestare general, fără să acorde vreo preferinţă vreuneia dintre artele frumoase, se numără Platon, Aristotel, Kant, Hegel, Croce, Hartmann, Vianu etc. În cuprinsul esteticilor lor se caută numitorul comun al acestora astfel încât sfera de abstracţiuni şi generalităţi să fie împinsă la maxim. Metodele de analiză, problematica frumosului nu sunt desprinse cu precădere din cuprinsului unei arte singulare. Astfel, putem vorbi de o estetică filosofică.

Pe de altă parte, restrângând sfera de generalităţi la limbajul unei singure arte, se poate vorbi de estetici particulare. O estetică literară, a artelor plastice, a muzicii, a artelor dramatice, este pe deplin justificată. Muzica nu rămâne un domeniu neglijat de estetica particulară. Este adevărat că filosofi precum Pitagora, Schopenhauer şi întreaga filosofie romantică acordă muzicii un statut aparte în sistemul lor filosofic. Pe de altă parte Vladimir Stasov (1824 - 1906), Eduard Hanslick (1825 - 1904), Ernst Kurth (1886 - 1946), Theodor Adorno (1903 – 1969), aduc cu precădere în sistemul de referinţă estetic, obiectul muzicii.

Contribuţii remarcabile la conturarea problematicii unei estetici muzicale există şi în România, începând cu Dimitrie Cuclin (1885 - 1978), şi mai nou prin George Bălan (1929), Ştefan Angi (1933) şi Alexandru Leahu (1935).

Perspectiva pe care ne-o oferă Tatarkiewicz asupra câmpului de manifestare al esteticii este extrem de vastă şi extrem de rodnică. Cele opt subpuncte menţionate au fost mai strâns corelate cu arta muzicală, pledând în felul acesta pentru o mai strictă configurare a specificului esteticii muzicale.

31.Impresionismul şi expresionismul

Deosebirea esenţială dintre arta impresionistă şi cea expresionistă rezidă chiar în distincţia dintre impresie şi expresie. Impresia rămâne un fapt de suprafaţă care nu afectează încă în vreun fel psihologia umană. În impresionism se urmăreşte expresia reţinută echivalentă aici oarecum cu impresia şi se înlătură tot ceea ce ar putea exacerba latura pasională a omului. Expresia presupune deja o decantare a impresiilor şi realizarea unor sinteze la nivel cognitiv-afectiv. Impresia înseamnă stadiul incipient al analizei în timp ce expresia presupune stadiul final al sintezei. Una înseamnă exterioritate, cealaltă interioritate. Impresionismul asociază impresia intuiţiei, percepţiei sau senzaţiei. De la impresii pleacă cristalizarea expresiilor, între cele două existând o legătură. Asupra impresiilor, văzute ca şi conţinut al sensibilităţii umane, intervine acţiunea modelatoare a spiritului care le conturează în expresii, le dă o formă stabilă care se întrupează într-un obiect sensibil căpătând în felul acesta o componentă fizică. Putem afirma, fără să exagerăm, că obiectul artei impresioniste este impresia, la fel cum obiectul artei expresioniste este expresia.

Un alt lucru care delimitează arta impresionistă de cea expresionistă este faptul că problematica socio-umanului lipseşte aproape cu desăvârşire din sfera artei impresioniste. Ea nu împărtăşeşte sau nu acordă vreo atenţie naturii umane şi relaţiilor sociale pe care le desconsideră. În ambele cazuri însă, tendinţa este de a dizolva în anonimat orice personalitate umană, cu accentuare mai mare în expresionism. În acest sens impresionismul inspiră expresionismul prin faptul că se va căuta dezmembrarea personalităţilor, fie în ansamblul tabloului, cum se întâmplă în multe dintre creaţiile impresioniste, fie prin înecarea lor în ansamblul gesturilor şi a reacţiilor umane, cum se întâmplă în literatura şi teatrul expresionist sau prin lipsa conturării vreunui detaliu în arta plastică expresionistă. Prin urmare, dacă arta impresionistă aduce în mod accidental omul în limitele preocupărilor sale aşa cum se întâmplă la Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Berthe Morisot,

Edgar Degas, Camille Pissarro acest lucru se petrece ca şi cum el a fost reţinut preţ de o clipă pentru a i se face o fotografie. Atitudinea sobră şi rece a pictorului impresionist este cea caracteristică unui fotograf care pleacă în grabă pentru a executa următoarea comandă. Impresionismul cultivă detaliul într-o foarte mică proporţie, urmăreşte expresia superficială şi dulceagă fapt care decurge din refuz şi neimplicare psihologică. Tablourile impresioniste dau impresia că sunt lăsate în mod voit neterminate, fiind departe de a urmări exactitatea şi precizia unei fotografii. Impresionismul este încă moştenitorul tradiţiei clasice, la care se întrevede dorinţa de a se desprinde definitiv de aceasta. Această ruptură de moştenirea clasică avea să fie realizată deplin de arta expresionistă prin ancorarea în nonfigurativ.

Expresionismul ia naştere din interpretarea unei nemulţumiri colective, din sentimentul iminent al unei crize fără precedent. De aici impresia inutilităţii oricărei viziuni decorative. Omul devine prezent prin problematica lui însă reprezentarea şi personalitatea lui sunt cufundate în planul abstracţiunilor şi generalităţilor. „Tematica socială, angajarea conştiinţelor în lupta contra iraţionalităţii războiului, în general a durerilor suferite de umanitate, duc la întărirea unui filon expresionist vehement formulat.”[71] Din acest punct de vedere, expresionismul se distinge de impresionism printr-o mai mare conştiinţă de sine, prin capacitatea de a-şi formula sub forma unor norme idealurile artistice. Au existat nenumărate grupări expresioniste dintre care cele mai importante au fost amintite mai devreme, care şi-au formulat crezul estetic şi chiar l-au publicat, spre deosebire de impresionism unde nu există o astfel de preocupare nici măcar în privinţa realizării unei unităţi sau a unei coeziuni a grupului care a expus în 1874.

Subiectul predilect pe care îl va urmări arta expresionistă va fi omul, dar nu în calitatea lui de fiinţă raţională şi echilibrată, ci omul cufundat în adâncul patimilor sale cele mai mizere şi mai bizare, remarcate de psihanaliza freudiană, omul care şi-a pierdut pe

[71] Constantin Prut, ***Dicţionar de artă modernă***, Editura Albatros, Bucureşti, 1982, p. 142.

deplin şi definitiv echilibrul interior. Tocmai acest demers de adâncire în tumultul patimilor provoacă depersonalizarea fiinţei umane. Wozzek, din opera cu acelaşi nume a compozitorului german de orientare expresionistă, Alban Berg, devine prototipul individului care se lasă acaparat de spectrul geloziei asemenea personajului din tabloul *Gelozie* de Edvard Munch, personaj a cărui tulburare interioară răzbate cu toată intensitatea la suprafaţă. Consimţământul că omul este doar un animal va proveni de acum înainte nu numai din rândul psihanalizei ci şi din sfera artei expresioniste. Arta expresionistă va promova pasiunile tulburi, stările care au depăşit de mult valorile patologicului. Nevrozele şi stările de anxietate sau stările morbide, disoluţia dintre conştient şi inconştient sunt permanent întâlnite în arta expresionistă. În fond, psihanaliza nu se va angaja într-un proces de reconstituire a unităţii dintre conştient şi inconştient?

Impresionismul îşi trăieşte viaţa din reproducerea şi copierea naturii, din contactul cu natura. Tablourile impresioniste împrumută viaţă din freamătul universal al naturii. Din acest punct de vedere arta impresionistă rămâne o artă naturalistă, în sensul că ea copiază fără să intervină creator în ordinea firească a lucrurilor. Impresionismul revoluţionează doar atitudinea artistului ca intuiţie fizică nemijlocită în faţa naturii. Expresionismul răstoarnă tabla de valori impusă de arta impresionistă. El preia anumite efecte de culoare din arta impresionistă însă trasează cu mişcări energice de penel o intuiţie deformată a realităţii. Tablourile expresioniste sunt îmbibate de sufletul artistului, ele surprind şi copiază dezechilibrul emotiv al lui. Natura reprezentată în tablou nu-şi mai duce viaţa ei ci viaţa interioară a artistului, ea este stăpânită de delirul său interior.

Dacă arta impresionistă urmărea să surprindă mişcarea elementelor naturii, arta expresionistă redă cu intensitate maximă dinamica lăuntrică a emoţiilor de care este stăpânit sufletul artistului. În arta expresionistă nu există moment de pauză sau contemplare. Spiritul ia forma unei fiare care caută permanent să străpungă carcasa trupului. Natura exprimă nebunia artistului, neîmpăcarea cu sine, starea unui spirit dezmoştenit de zestrea universală a păcii şi

mântuirii. Copacii devin torţe ridicate spre cer, aerul devine incandescent şi irespirabil, pământul se transformă în lava unui imens vulcan. Starea psihologică a artistului expresionist invadează cu violenţă pânza tabloului, transformând-o într-o viziune dantescă a infernului. Mulţi dintre cei care priveau pânzele lui Van Gogh sau Munch confirmau instalarea unei nebunii trecătoare în spiritul lor.

Dacă artistul impresionist de transformă într-o peliculă fotografică care primeşte resemnat stimulii senzoriali din afară, artistul expresionist realizează o răsturnare copernicană în conceperea tabloului său. El intervine în ordinea firească a lumii, strămutând-o din statornicia ei, o scoate din albia naturalismului pentru a o transforma în lumea lui interioară. Este o lume bântuită de sentimentul dizolvării în neant, de credinţa că scăparea se află în afara sa. El bruschează resorturile lumii, violează natura stăpânit de o necontrolată senzualitate pătimaşă, instaurează noi arhetipuri în conştiinţa şi sensibilitatea artistică. Sentimentul cosmicului dispare, arhitectonica lumii se năruie, imaginaţia o ia la sănătoasa în nesfârşite cavalcade apocaliptice. Poate că nimeni nu surprinde mai bine decât Lucian Blaga această paralelă dintre arta impresionistă şi arta lui Van Gogh, unul din precursorii artei expresioniste: „Artistul împrumută parcă naturii propriul său suflet. Linia nu mai redă un contur real, ci devine simbolul unei mişcări, traiectoria unui gest. Linia nu mai este marginea tăiată cu foarfece ascuţite după forma lucrurilor, ci proiecţia unui suflet interior.

În *peisajele cu pomi* ale pictorului, plantele şi-au pierdut fiinţa vegetală, schimbându-se într-un fel de animale ciudate, în polipi ce-şi înalţă braţele, zvârcolindu-se în luptă cu natura. Se poate vorbi la Van Gogh de chinul profund al pomilor, pe care nu vântul îl mişcă, ci propriul lor suflet blestemat.

În unele tablouri ale lui Van Gogh ni se prezintă câmpuri cu lanuri, sămănături, tufe, arbori de-o înflăcărată înfăţişare. Liniile ce mărginesc lanurile o iau la goană, îndesând tot mai mult spaţiu între ele şi luând în curgerea lor pământul de sub picioarele privitorului. Mişcare violentă, ce adânceşte în perspective cosmice nişte simple

ierburi sau câmpuri de varză, te prinde în tumultul ei şi te tulbură mai adânc decât orice dramă a omului.

Van Gogh nu concepe repaosul şi contemplarea. Ochiul său nu e o simplă retină bucuroasă de imagini. Un suflet clocotitor sileşte toate lucrurile să ia parte la marea lui dramă interioară. Chiparoşii îşi pierd caracterul botanic, devenind mănunchiuri de linii şerpuitoare, simboluri pur sufleteşti. Dealurile se mişcă la fel cu valurile unei mări, iar peste oraşul în noapte, peste valurile de pământ, stelele se învârtesc în cercuri de lumină – parcă ar fi pietre aruncate într-un lac de foc. Ceea ce prin veacuri a fost un semn al eternei neclintiri: stelele, chiar şi ele încep să rotească, împărţindu-şi undele luminoase Marelui Tot, ca într-o ameţitoare viziune apocaliptică."[72]

[72] Lucian Blaga, ***Zări şi etape***, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 36-37.

32. Tempus edax rerum

Francisco Goya – *Saturn devorându-şi fiii (1819-1923)* Muzeul *Prado* din Madrid

Lucrarea „Saturn devorându-şi fiii” face parte din ciclul de fresce denumite „picturi negre”. Goya le-a pictat direct pe tencuiala casei sale, „La quinta del sordo” („Casa surdului”), fără a intenţiona ca acestea să fie văzute de public. Ulterior, ele au fost scoase de pe pereţi, transferate pe pânză şi expuse la muzeul Prado. Pictura redă mitul zeului roman Saturn (cel grec este Cronos) care îşi mănâncă copiii proprii, temându-se că aceştia îl vor îndepărta de la conducerea lumii. Lăsând mitul ca punct de plecare, pictura ar putea să redea conflictul dintre tinereţe şi bătrâneţe, sau ar reda curgerea timpului care distruge totul, parafrazând astfel una dintre expresiile cele mai cunoscute ale scriitorului Ovidiu, *Tempus edax rerum (Timpul distruge lucrurile)*. Goya, pe atunci în vârstă de 70 de ani, şi a cărui viaţă fusese pusă de două ori în pericol, era probabil preocupat de propria moarte. Tabloul său, cu o cromatică restrânsă, este întunecat din toate punctele de vedere. Privirea cu ochii larg deschişi şi ficşi ai zeului sugerează nebunie, paranoia şi, tulburător, el pare să nu-şi dea seama de fapta oribilă pe care o comite. Degetele crispate sunt înfipte în carnea flască, el tremură de o dorinţă incontrolabilă, dorinţa de a-şi îndepărta orice rival, orice oponent, mai mult sau mai puţin imaginar. Umbre cenuşii îl învăluie fugar. Dispare orice umanitate în avantajul elementelor iraţionale, groteşti, absurde, diavoleşti, de coşmar. Oare contemplarea tabloului nu determină instalarea temporară a unei nebunii în conşiinţa privitorului?

Există dovezi că în imaginea originală Saturn avea un falus parţial în erecţie. Acest lucru nu ar fi făcut decât să accentueze bestialitatea zeului aflat în voia instinctelor animalice, tabloul promovând imaginea unui zeu dispus să facă orice pentru a-şi menţine dominaţia oarbă a puterii. Vă sună cunoscut? Avatarurile principiilor machiavelice cunosc cele mai surprinzătoare înfăţişări.

Cum procedează Goya? El aboleşte orice filosofie. Trupul sfâşiat şi însângerat al copilului este redus în mod barbar la o simplă bucată de carne în care abia se mai recunoaşte forma umană, semn al dezumanizării şi al decăderii valorice. Zeul însuşi este o bestie învăluită de întuneric, a cărui înfăţişare diformă nu respectă anatomia corpului uman. Triumful imaginaţiei, al imaginaţiei care sfâşie sau sfărâmă retorica raţiunii, naşte monştri. Oare despre asta încerca să ne vorbească Goya atunci când îşi intitulează una dintre gravuri „Somnul raţiunii naşte monştri”? Goya este deschis inovaţiilor romantice, dar în acelaşi timp se pune în gardă, vrând parcă să insinueze ideea că numai raţiunea ori fantezia, nu pot supravieţui una fără cealaltă. Ele sunt lăsate să supravieţuiască în albia conştientului îngrădindu-şi reciproc libertatea de manifestare. Asta în cazul în care nu au ajuns la un consens.

Mitul are şi o parte bună. În final, o băutură magică sorbită de zeu declanşează revenirea copiilor la lumină prin gura care îi devorase. De astă dată copiii sunt maturi, cu bărbi la cei de parte masculină, cu plete şi forme împlinite la cei de parte feminină, întărind astfel concepţia grecilor despre timp perceput ca o eternă reîntoarcere. Nimic din toate acestea în lucrarea lui Goya. Saturn îi sfârtecă, nu îi înghite întregi aşa cum preciza mitul, imaginea transformându-se într-o predicţie a învolburatului secol XX, când garantarea exacerbată a raţiunii sau a imaginaţiei poate genera ariditate şi fantezie stearpă de o parte, sau nebunie şi utopie de cealaltă parte. Ambele căi determină acelaşi rezultat: anarhia cugetului şi a simţirii, năruirea axiologiilor tradiţionale, distrugerea oricărei umanităţi, noaptea monştrilor ce sălăşluiesc în adâncul spiritului.

33. Adânc pe adânc cheamă în glasul căderilor apelor Tale...

Caspar David Friedrich – *Călugăr la marginea mării* Galeria Naţională din Berlin

Una dintre lucrările lui Caspar David Friedrich (1774-1840), „Călugăr la marginea mării” (1811), vizează relaţia ce se stabileşte între sufletul omului şi cosmicitatea naturii, aici natura furnizând date despre profunzimea subconştientului uman a cărui imensitate începe a fi bănuită de generaţia artiştilor romantici. Peisajul devine „stare de suflet”, aşa cum ei înşişi decretau adesea, acesta dezvăluind dinamica particulară a simţirilor interioare făcute vizibile printr-o conexiune simbolică cu natura. Natura este în context romantic o proiecţie a vieţii interioare a celui ce o contemplă. Ea nu este un concept filosofic, ci un alter-ego al artistului, devenind astfel personală şi intimă, misterioasă şi inaccesibilă în esenţa sa. Artistul îmbrăţişează natura şi o încorporează simţirii sale ca pe un atribut al său, el se identifică cu ea până la cele mai fine reverberaţii, mulţumindu-i într-o stare de pioasă reculegere că în felul acesta a găsit calea către izvorul cunoaşterii de sine.

În fond, tabloul comprimă în limitele sale starea estetică a sublimului născută din conştientizarea tensiunii dintre propria insignifianţă şi măreţia spiritului uman, dintre zdrobirea interioară şi accesul la revelaţii monumentale, fapt care determină amplificarea şi dilatarea la infinit a resurselor emotive şi imagistice. Într-adevăr, tabloul declanşează o senzaţie nediferenţiată de infinit spaţial şi temporal prin contemplarea triplei împărţiri a cadrului compoziţional în: tăria ţărmului, a mării şi a cerului. Resursele coloristice întrebuinţate sunt extrem de sărace şi, cu toate acestea, efectul este

iluzionist, derutant şi copleşitor în acelaşi timp. Este spaţiul imaginar al Creaţiei când, din haosul primordial, cerurile se desprind de ape şi apele de ţărmuri, rezonând în planul conştiinţei asemenea unor tării nemăsurate ale căror graniţe nu sunt încă bine definite.

Călugărul, punct insignifiant în cadrul compoziţiei, este cel care mediază între noi şi propria viziune, el ne oferă spăşit revelaţiile care i se dezvăluie printr-un mecanism imanent şi obscur, la care nu are acces, de care nu este conştient, şi nici nu doreşte acest lucru, căci însăşi cunoaşterea lui l-ar fi înlăturat din rândul privilegiaţilor. El devine întruchiparea artistului romantic, prezenţă solitară şi de neînţeles în epocă, profet şi vizionar, mediator de nesfârşite taine redate fugar prin originale (i)luminări săvârşite în creasta valurilor, asemenea unor mii de luminiţe ce compun spaţiul infinit al spiritului.

Romanticii exprimă un creştinism deviat, forma deismului sau a panteismului supravieţuind în concepţiile lor despre lume, creaţie şi Dumnezeu. În contactul cu natura, ei vibrează asemenea lui Augustin în sensul în care frumuseţea naturii se interpune între artist şi divinitate: „Târziu Te-am iubit. Frumuseţe atât de veche şi atât de nouă, târziu Te-am iubit. Şi iată Tu erai înlăuntrul meu, şi eu eram în afară, şi acolo Te căutam şi dădeam năvală, eu cel urât, în aceste lucruri frumoase pe care Tu le-ai făcut. Tu erai cu mine, şi eu nu eram cu Tine. Mă ţineau departe de Tine acele lucruri care, dacă nu ar fi în Tine, nu ar exista.”[73] Şi Petrarca face experienţa întâlnirii cu Dumnezeu în formele maiestuoase ale naturii, iar la sfârşitul secolului al XVII-lea, Thomas Burnet sesiza faptul că lucrurile de mari dimensiuni din Natură au „ceva ce trezeşte în cugetul nostru gânduri măreţe şi mari pasiuni. În preajma lor, gândul se înalţă în mod firesc către Dumnezeu şi slava Lui, şi toate câte au măcar o umbră sau o aparenţă de infinit, aşa cum se întâmplă cu cele ce depăşesc putinţa noastră de a înţelege, reuşesc să umple şi să covârşească prin forţa preaplinului lor cugetul nostru, proiectându-l

[73] Fericitul Augustin, ***Confessiones – Mărturisiri***, trad. Nicolae Barbu, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al B.O.R, Bucureşti, 1994, p. 305-306.

într-un soi de plăcută uimire şi admiraţie."[74] Cu timpul, poetica naturii devine tot mai des menţionată în scrierile unui Shaftesbury, Foscolo sau Allan Poe, frumosul asociindu-se cu experinţa contemplării întinderilor nemărginite, cu un soi de plăcută şi vinovată teamă născută din imboldul lipirii sufletului mai mult de creaţie decât de Creator. Abia în secolul al XX-lea, Vasile Voiculescu intuieşte faptul că orice drum către libertatea şi fericirea supremă pleacă din interior, că orice periplu, fie el şi exterior, nu-şi împlineşte rostul dacă nu decurge dintr-o iniţiere în care neofitul fuge de răspunsuri, învaţând să pună mai întâi întrebări pentru a avea acces la adevăruri fundamentale:

Doamne, unde încep abisurile acele?
Ce drum să apuc, oricât de lung?
Nu cruţ nimic, numai să ajung,
La marginea Ta, să mă arunc în ele.

Deodată o spaimă mă ţine,
O bănuială strivitor de grea:
Prăpăstiile Tale încep chiar din mine,
Dintru-nceput deschise în inima mea.[75]

---

[74] apud Umberto Eco, ***Istoria frumuseţii***, trad. Oana Sălişteanu, Editura Rao, Bucureşti, 2005, p. 284.
[75] Vasile Voiculescu, ***Călătorie spre locul inimii***, Editura Fundaţiei Culturale, Bucureşti, 1994, p. 91.

34. Fascinația eternului-feminin

Etern-Femininul reprezintă atracţia bărbatului către transcendenţă, către un Dumnezeu care a sădit în el dorinţa pentru femeie, l-a făcut neputincios şi fâstâcit în faţa misterului ei, în aşa fel încât să-i amintească permanent de prezenţa Sa. Căci femeia este, după cum sublinia Nikolai Berdiaev, „purtătoare de mirodenii.”[76] În ea au văzut sfinţii părinţi „vas duhovnicesc”, „poarta cerului”, „steaua dimineţii”, „chivot al legii” şi „trandafir tainic”[77] („rosa mystica”), referindu-se la Fecioara-Mamă care este cea mai desăvârşită încarnare a ei. În preafericita Fecioară Maria va vedea Teilhard de Chardin „femininul autentic şi pur, prin excelenţă o Energie luminoasă şi castă, purtătoare de curaj, de ideal, de bunătate. El o salută drept *Perla Cosmosului... adevărata Demeter*. Femininul simbolizează faţa atractivă şi cea care uneşte fiinţele...Eu sunt atracţia prezenţei universale şi zâmbetul ei multiplu.”[78]

Dorinţa sublimată este unul dintre principiile care va impulsiona arta dintotdeauna. Artistul va resimţi femeia asemenea unui dor nestins, ea devine flacără imaculată, percepţie suprasensibilă a ochilor ce fixează din umbră veşnicia, răgaz de odihnă şi oază de bunătate, fericire deplină şi surâs cosmic, atracţie nestăvilită către niciunde şi cuib maternal, izvor inepuizabil de decenţă şi misticism domestic. Jung va considera femininul drept o latură a inconştientului numită *anima*. Pentru el *„anima* este personificarea tuturor tendinţelor psihologice feminine ale sufletului bărbatului, ca de plidă sentimentele şi stările vagi (specifice impresionismului), intuiţiile profetice (specifice expresionismului), sensibilitatea la iraţional (caracteristică artei moderne), capacitatea de a iubi, sentimentul naturii (recognoscibil în diverse forme din arta

---

[76] apud Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri***, vol. II, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p. 28.
[77] toate denumirile puse între ghilimele provin din *Litania lauretană*, rugăciune de cult din Biserica Romano-Catolică, dedicată Fecioarei Maria.
[78] apud Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, ***op. cit.***, p. 28-29.

aparţinând oricărui timp) şi, în sfârşit, nu printre cele mai neimportante, relaţiile cu inconştientul (ce vizează în special arta secolului al XX-lea: suprarealismul, arta abstractă, expresionismul etc.)."[79]

Johannes Vermeer – *Fata cu cercel de perlă (1665)* Galeria Regală de Pictură *Mauritshuis* din Haga

Ne oprim deocamdată investigaţiile asupra unui tablou pictat de un artist olandez, Johannes Vermeer (1632-1675), a cărui reprezentare face trimitere către o prezenţă singulară. Tabloul se numeşte *Fata cu cercel de perlă*, fiind realizat de acesta în jurul anului 1665. Lucrarea păstrează referinţe vagi cu arta barocă, ea intervenind discret în mentalitatea occidentală ca pentru a perturba teatralitatea şi monumentalitatea barocului.

Simpla răsucire a capului fetei pare să aibă legătură cu dezvăluirea unei inocenţe feminine de o inefabilă drăgălăşenie. Un surâs maschează senzualitatea ei, iar ochii, deloc surprinşi, par să cuprindă în plinătatea iubirii prezenţa afectuoasă a celui care o priveşte. Perla în care se reflectă albul gulerului, şi turbanul sunt însemnele unei nuanţe inefabile de exotism menit mai degrabă să evidenţieze misterul chipului ei decât vreo cochetărie vulgară sau superficială. Fondul închis nu lasă să se întrevadă vreun decor. Astfel, sensul oricărei teatralităţi dispare. Ea apare aici ca viziune a artistului, ca plăsmuire a elanurilor sale afective, şi nicidecum ca personaj care pozează într-o şedinţă de modeling.

Supranumit *Mona Lisa din Nord*, tabloul redă acel ceva din transcendenţa frumuseţii profane. Vermeer are darul de a surprinde

[79] apud Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, ***op. cit.***, p. 29.

pe chipul ei o şoptită manifestare a sacrului sau, mai bine spus, el lasă posibilitatea ca sacrul să fie reprezentat şi prin lucruri profane. Eliade ar fi vorbit de *sacrul camuflat în profan*, căci un ecou de profunzime nebănuită răzbate la suprafaţă din adânca subterană a inconştientului uman. De aceea fundalul este întunecat şi nu contează în compoziţia lucrării.

Se vorbeşte uneori de *tronie*, studiu de cap, cunoscut în epoca lui Vermeer, ce reprezenta anumite emoţii sau tipologii. Aici exotismul pare să fie tipologia dominantă. Exotismul ar însemna, înlăturând orice sens prozaic, o aspiraţie către transcendenţă a inimii, un simbol al tuturor promisiunilor şi împlinirilor, o metafizică a luminii care izbândeşte din noapte.

Se poate ca din toate acestea să răzbată un iz de poezie mistică arabă (*ut pictura poesis*), poate o concepţie de erezie catară ce condamnă plăcerile trupeşti, ceva din romanele cavalereşti ale ciclului breton, sau din atmosfera poeziei *Dulcelui stil nou*, de un amor amânat şi inaccesibil specific trubadurilor, în care dorinţa amplificată va transfigura frumuseţea femeii, motiv pentru care ea va fi privită ca „obiect al unei iubiri caste şi sublimate, dorită şi de neatins”[80] cum afirma Umberto Eco. Toate acestea sunt sădite în chip misterios în compoziţia lui Vermeer.

Perla sădită în urechea ei devine purtătoarea tuturor simbolismelor ancestrale. Fiind născută din ape şi descoperită într-o scoică, simbolismul ei se leagă indisolubil de cel al principiului feminităţii, al energiei yin, ce concentrează în ea fertilitatea sexualităţii feminine. Mitologia greacă promovează imaginea unei Venus răsărind din ape, purtată fiind de o scoică, ea devenind aici încarnarea eternului-feminin. Sandro Botticelli făcea deja dovada stăpânirii acestui simbolism suprapus (perla -Venus-etern feminin), prin crearea tabloului *Naşterea lui Venus*.

Repere simbolice de acest gen sunt sădite peste tot în arta occidentală, chipul femeii fiind un izvor de miraculoasă energie creativă pentru artiştii plastici din orice timp. Ea impune modele, ea

[80] Umberto Eco, ***op. cit.***, p. 161.

germinează arhetipuri, ea imprimă disoluţie sau ascendenţă, penitenţă sau mântuire. Prin ea a pătruns răul în lume şi tot ea ne absolvă de acesta, căci ea a purces dinspre moarte către viaţă devenind noua Evă, Fecioara Maria.

35. Douce dame jolie

Cultura occidentală capătă tot mai mult un aspect îmbătrânit. Sursa potenţei sale spirituale o constituia creştinismul ale cărui valori au fost înlocuite cu cele ale Uniunii Europene. Şi nici nu le-am instalat bine pe cele noi că deja asistăm la tensiuni în însăşi structura lor. Sunt semnale care vorbesc de o disoluţie a ţărilor membre, de slăbirea monedei euro, despre destabilizarea economiilor. Dar deja am alunecat înspre partea de civilizaţie. Să fie vorba în acest caz de civilizaţie sau de cultură?

Civilizaţia reprezintă de fapt totalitatea acelor arsenale care mijlocesc pentru atingerea anumitor scopuri, fără o finalitate neapărat morală. Tot ceea ce aparţine orizontului satisfacerii nevoilor materiale, confortului şi securităţii, se numeşte civilizaţie, după cum declara Ovidiu Drimba. Ea se suprapune oarecum avântului tehnologic din zilele noastre care determină realităţi paradoxale. Ne preocupă updatarea tehnicii aflate în dotare personală, suntem captaţi mai mult de apariţia ultimelor gadget-uri, decât de ceea ce putem face cu ele. Şi atunci când le punem în slujba unui scop, acesta slujeşte tot unor interese meschine, expresie a unui profund sentiment de înstrăinare faţă de sine şi faţă de ceilalţi. Individualismul civilizaţiei occidentale determină apariţia unor compoziţii eteroclite, concubinajul dintre bine şi rău devenind tot mai tulbure şi mai greu de delimitat. Nicio epocă din istoria umanităţii nu a cunoscut o asemenea disimulare a răului astfel încât nu mai suntem în stare să distingem binele de rău. Navigăm în ape tulburi care tot mai mult pretind sacrificiul personal.

Cultura, în schimb, slujeşte omului în totalitatea sa, contribuie la recuperarea sa, este expresia unui efort de dezpătimire şi de proiecţie a elanurilor afective şi cognitive către un ideal a cărui transcendenţă ne seduce şi ne obligă în acelaşi timp să-i cucerim imanenţa. Tipul de cultură care abdică de la astfel de premize nu mai este cultură. Spuneţi-i subcultură, pseudocultură, anacronism, decadenţă, oricum, numai cultură să nu-i spuneţi. Mitul lui Don Quijote este, în mod paradoxal, tot mai străin de cultura în sânul

căreia s-a născut. Civilizaţia devine, după cum afirma regretatul Octavian Paler, un cadru din ce în ce mai eficient în proliferarea propriei instinctualităţi, în afirmarea barbarului din noi. Cultura, în acest context, se substituie cu civilizaţia. Conform noilor parametri, civilizaţia devine temeiul culturii, şi nu cultura civilizaţiei, fapt care alterează profund şi desăvârşit raporturile dintre cele două. Progresul tehnologic, asimilat cu civilizaţia europeană, determină regresul culturii acesteia. Aici se alterează şi sentimentul sau receptivitatea noastră la valorile pe care le-am construit de-a lungul veacurilor. Trăim într-o cultură în care nu ne mai simţim *acasă*, suntem dezmoşteniţi prin voinţa unor forţe impersonale de propria noastră zestre spirituală, supravieţuim într-un muzeu imens care nu mai suscită în noi trăirea misterului de natură religioasă, estetică, erotică etc., asistăm la avatarurile unei culturi în care operele de artă, în pofida faptului că rămân aceleaşi, se scufundă în penumbra istoriei, se diluează de semnificaţie şi, la final, mor, lăsând impresia unui imens cimitir de artefacte. Dezvoltarea tehnologiei impune ritmul ei, lăsând în urmă neîmplinite aspiraţiile sensibilităţii umane.

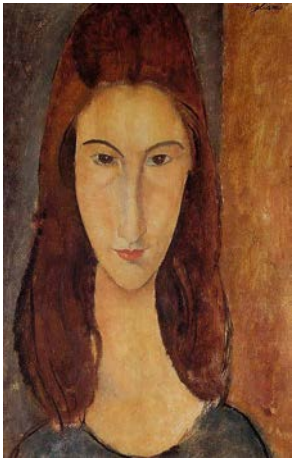
Din pierderea acestui raport sănătos între cultură şi civilizaţie, iau naştere tot mai pronunţat în istoria artei europene, un adânc sentiment de nostalgie, impresia unei incalculabile pierderi, un regret inefabil ce-l determină pe artistul european să caute spiritualităţi din afara spaţiului sau timpului său. Titlul articolului este al unui cântec de dragoste din Evul Mediu, toată pledoaria de până acum părând să nu aibă legătură cu acesta. Însă, în măsura în care vom aduce în discuţie sensibilitatea unor epoci apuse care constituie sursă de inspiraţie pentru unii artişti plastici, demersul nostru se justifică. Este cazul să-i amintim pe Dante Gabriel Rosetti, Amedeo Modigliani, Paul Gauguin, Gustav Klimt, Pablo Picasso etc.

Dintre aceştia îl reţinem doar pe Amedeo Modigliani (1884 - 1920), artistul elanurilor năruite, al femeilor cu gât de lebădă, al nobleţii liniei desenului şi al privirilor dezrădăcinate. În ce măsură remarcăm această privire nostalgică a artistului către evidenţierea unei alte spiritualităţi? În predilecţia sa pentru pictura prerafaelită, în bizantinismul hieratic al portretelor sale, în simplitatea elaborată a

compoziţiilor sale care duc cu gândul la arta primitivă. Modigliani este unul dintre puţinii portretişti care reuşeşte să transforme chipul femeii în icoană din care se revarsă un discret parfum erotic. Cum realizează acest lucru?

În primul rând alungeşte nefiresc gâturile şi chipurile femeilor, astfel încât procedeul devine normă în cazul său. Acest lucru dematerializează imaginea percepută, fiind reconfigurat apelul la tipare transcendente. Asistăm la conturarea unui traseu invers faţă de cel în care arta gotică şi prerenascentistă se desprindea de arta bizantină.

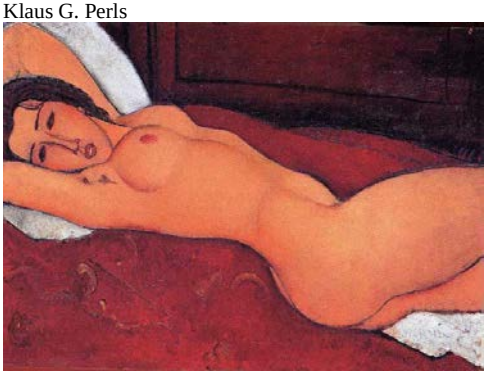
Amedeo Modigliani – *Portretul lui Jeanne Hebuterne*



Decarnalizarea chipurilor, preocuparea sumară pentru perspectivă, coloraţia lipsită de abordări strategice, contribuie la afirmarea unei frumuseţi feminine fără egal. Frumuseţea artei lui Modigliani nu se construieşte după canoane prestabilite, frumuseţea artei sale constă în frumuseţea singulară a chipului unei femei.

În al doilea rând, el atribuie fiecărui chip trăsături de o tandră nobleţe prin sinuozitatea liniei gâtului, în maniera lui Giotto sau Simone Martini, Fra Angelico şi mai ales Sandro Botticelli. Prin ea se exprimă acea ingenuă uimire pe care trebuie să o fi simţit pentru prima dată oamenii care priveau la imaginea unei femei (chiar dacă este vorba de Fecioara Maria) ce se smulge din imobilitatea bizantină şi sugerează prin discreţia gesturilor nobleţea unui caracter integru. Este taina manifestării, a cunoaşterii celuilalt, a accesului la universul de simţiri al unui suflet angelic, acces realizat prin cele mai sumare mijloace: un surâs, o sfioasă înclinare a capului, un trup uşor arcuit, o şuviţă de păr aparent lăsată în neorânduială. Nu riscăm prea mult dacă afirmăm că ei asistau la epifania umanităţii prin mijlocirea imaginii. Graţia câştigată prin conturarea *gâtului de lebădă* va imprima arhetipuri perene de frumuseţe feminină.

Amedeo Modigliani – *Nud răsucit (1917)* Colecţia Klaus G. Perls



În al treilea rând, melancolia umbreşte majoritatea chipurilor lui Modigliani, o melancolie discretă, lipsită de trăsături emfatice. Să fie o melancolie a neliniştilor sexuale, a trezirii într-un universde simţiri cărora nu ştie cum să le facă faţă, o melancolie ce îndeamnă la căutarea sensului existenţial?

Sau rezumă o căutare istovită, o viaţă irosită şi conştientizarea acestui fapt. Se pare că Modigliani este credincios redării ambelor sensuri. Nudurile sale dezvăluie cel de-al doilea sens, reprezentarea lor nedivulgând niciodată o sexualitate de tip pornografic. Tocmai excesul de pornografie al culturii europene determină caracterul misogin al acesteia. Lui Modigliani îi este străin acest lucru. La el, femeia este redată ca fiinţă ce îşi descoperă şi exercită feminitatea. Şi feminitatea presupune seducţie, erotism, maternitate, drăgălăşenie, mister şi transcendenţă. Iată de ce senzualitatea lor este lipsită de acea carnaţie vinovată. Însă senzualitatea lor este umbrită de o melancolie patologică ce conştientizează caducitatea clipei.

Predilecţia artiştilor pentru modele feminine reprezentate prin tehnici care să favorizeze un alt climat spiritual este simptomatică. Ingres preferă ambianţa turcă, Gauguin pe cea tahitiană, Whistler se ancorează în japonism, în timp ce Picasso abordează în stilul său caracteristic modelul african. Toată această polivalenţă culturală este însemnul unei culturi care a trecut cu mult de a doua vârstă şi îşi foloseşte energiile în sensul fructificării experienţelor sintetizatoare. Este cazul culturii occidentale care întinereşte favorizând contacte cu alte spiritualităţi, cu alte lumi de simţire artistică.

36. Extaz mistic - extaz estetic, amor sacru - amor profan

Gian Lorenzo Bernini – *Extazul Sfintei Tereza de Avila* Biserica *Santa Maria della Vittoria* din Roma

„Frumuseţea este într-un anumit sens expresia vizibilă a binelui, aşa cum binele este condiţia metafizică a frumuseţii”[81] afirma în *Scrisoarea către artişti* defunctul papă Ioan Paul al II-lea. Şi cum ar putea să nu fie aşa când binele presupune o ardere tăcută a sinelui ale cărui roade sunt făcute vizibile prin exerciţiul imitaţiei artistului, palidă umbră a unei viziuni interioare căreia îi smulge într-o clipă taina şi o aduce la suprafaţă înfăţişând-o ca epifanie a frumosului. Lucrurile devin cu atât mai complicate cu cât nu este vorba de a reda anumite fapte pătrunse de un spirit de bunătate, ci de trăirea unui suflet aflat în uniune cu Dumnezeu, care are privilegiul să se bucure de prezenţa inefabilă a Mirelui, care se contopeşte cu divinitatea.

Extazul mistic presupune în mod logic o emoţie dublă. Pe de o parte el se bucură în Dumnezeu, pe de altă parte, această bucurie nu ar fi deplină dacă, din partea sa, omul nu ar renunţa la înclinaţiile păcătoase, lucru care presupune o profundă negare de sine, asumarea unui drum al crucii ce străpunge fiecare fibră din carnea lui. Suferinţa devine imensă. În aceeaşi măsură şi bucuria. Şi astfel ia naştere scânteia extazului. Cum s-ar putea să redai aşa ceva? Care artist ar îndrăzni, fără să fi avut parte de o experienţă mistică, să se

[81] Ioan Paul al II-lea, ***Scrisoare către artişti***, Editura Presa Bună, Iaşi, 1999, p. 8.

încumete a face vizibil misterul unei atare trăiri? Există oare un asemenea temerar?

Se numeşte Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), sculptor din perioada barocă, autorul uneia dintre cele mai dramatice şi mai cunoscute lucrări, *Extazul Sfintei Tereza de Avilla (1647-1652)*, cel care a îndrăznit într-un moment de adâncă descumpănire din viaţa sa să accepte provocarea unui astfel de subiect. Şi, la propunerea familiei Cornaro care patrona ordinul carmelitanelor, realizează una dintre cele mai tulburătoare lucrări şi, în acelaşi timp, una dintre cele mai problematice. Problematică întrucât extazul mistic este redat sub forma unui extaz erotic.

Dar să vedem care este textul de la care pleacă Bernini în realizarea sculpturii sale. „A vrut Domnul să mi se arate un înger în faţă (...). Şi avea el, îngerul acesta, o suliţă lungă, aurită, în vârful căreia, mi se pare, strălucea o flacără. Iar îngerul pare că mă străpungea cu ea prin inimă, ajungând să-mi sfredelească măruntaiele; când o scotea afară, simţeam ca şi cum mi le-ar fi smuls de tot, lăsându-mă în întregime aprinsă, din cauza focului din vârful suliţei, de iubirea cea mare a lui Dumnezeu. Era atât de mare durerea, că mă făcea să gem şi, în acelaşi timp, era atât de dulce, că nu aveam nici o dorinţă să scap de ea ci, dimpotrivă, doream s-o simt mereu întru Domnul. Această durere nu e una trupească, corporală, ci una spirituală, dar, chiar dacă trupul n-ar trebui să o simtă, o simte destul şi el. E ca o dezmierdare între suflet şi Dumnezeu şi mă rog Lui s-o dea, din mare bunătatea Lui, şi aceluia care se gândeşte că spun minciuni.”[82] Sunt cuvintele Terezei de Avila, sfântă spaniolă din secolul al XVI-lea, care sunt menţionate în biografia ei, *Cartea vieţii mele.*

Unii autori îi atribuie sfintei mai degrabă o experienţă tantrică decât o trăire a graţiilor divine. Acest lucru se petrece din cauza unei incapacităţi de a admite şi alte feluri de spiritualitate decât aceea în care s-au format, dar şi din cauză că suntem prea

[82] Sfânta Tereza din Avila, ***Cartea vieţii mele***, trad. Christian Tămaş, Editura Institutul European, Iaşi, 1994, p. 185.

ancoraţi în a vedea într-o astfel de confesiune altceva decât o experinţă erotică. Şi stau totuşi şi mă întreb, atunci când sufletul se bucură de prezenţa lui Dumnezeu, trupul nu suportă şi el, în felul său, o experienţă de o intensitate fără precedent, deşi sfânta vorbea de amestec de suferinţă şi dezmierdare? Oricum am tranşa problema, mi se pare un gest de infatuare să proclamăm verdicte definitive. Desigur, cel care vorbeşte de tantrism este el însuşi mai apropiat de această formă de spiritualitate decât de cea creştină. E limpede, mai ales în acest context, că o trăire existenţială aparţine numai celui care a avut parte de ea.

Cum procedează Bernini? El admite că sfânta are parte de o experienţă religioasă autentică însă cum să o facă vizibilă de vreme ce el nu a avut parte de aşa ceva? În actul demiurgic al artei sale, el intuieşte că există o asemănare între două trăiri total diferite. Experienţa umană comună a aceluia aflat în culmea euforiei sexuale seamănă, în exterior, cu aceea a unui extaz divin. În asta constă marea artă a lui Bernini. El constată faptul că misterul revelaţiilor divine poate fi redat în artă printr-o experienţă de care are parte orice muritor, cea erotică. Numai arta barocă poate vinde iluzii. Numai sculptând o femeie cotropită de orgasm poate, spera Bernini, să redea intensitatea trăirilor mistice.

Cum procedează mai departe? El împarte compoziţia în două planuri, una clasică, de tip renascentist, corespunzătoare vechilor estetici, vizibilă prin razele divine care o inundă pe Tereza din înaltul cerului, şi o alta barocă, de tip modern, în care faldurile din roba sfintei tremură şi se unduie asemenea miilor de curenţi ce compun o cascadă maiestuoasă. De o parte avem lumea divină, redată prin nobleţea liniilor drepte, dispuse radial, pe de altă parte, lumea umană, a emoţiilor şi a convulsiilor existenţiale. Lumea divină este realizată prin lejeritatea faldurilor tunicii îngerului, surâsul îngerului, fixitatea liniilor drepte ale razelor divine, soarele ideilor platoniciene (vezi lumina naturală reflectată prin vitraliu) simbolizând stare de calm şi claritate a privirii. Lumea terestră este redată prin faldurile învolburate şi expresia de pe faţa Sfintei Tereza, prin convulsiile ce par a străbate corpul ei marcat de trăirea în spirit a

unui extaz mistic în care se îmbină suferinţa fizică şi bucuria interioară.

Lateral, prin loje particulare, sunt redaţi şi membrii familiei Cornaro. Ei asistă comentând sau contemplând extazul sfintei. Numai prilejuind muritorului de rând un extaz de natură estetică îi conferă acestuia iluzia participării la extazul Terezei. Omul secolului al XVII-lea nu mai are parte de experienţe mistice, însă arta barocului îi mijloceşte experienţa extazului estetic. În acest mod se produce o desacralizare a frumosului, o convertire a sa în formule tangibile şi umane. În Occident, autonomia sensibilului prin trăirea estetică devine tot mai mult expresia rupturii dintre om şi Dumnezeu. Dacă este bun sau rău acest lucru, o putem remarca în intuiţia unei alterităţi accentuate a culturii europene, alteritate resimţită în special în individualizarea agresivă a avangardelor din secolul al XX-lea. Curentele artistice devin fiare sălbatice (*fauves*) ce se sfâşie unele pe altele în speranţa accesului la o dimensiune anistorică.

Către sfârşitul vieţii tumultoase, Bernini se va refugia adesea în lăcaşul bisericii Santa Maria della Vittoria pentru a se ruga la altarul Terezei de Avilla. Făcea acest lucru pentru a-şi uşura povara morală îngreunată de anii tot mai mulţi. Aflat în culmea extazului estetic, Bernini va ajunge să-şi denumească capodopera *lucrul cel mai puţin rău pe care l-am făcut.*

37. Pot spune-abia cât mi-i făptura-ți scumpă, Dar pân-atunci eu capu-mi țin în umbră...(Shakespeare)

Iniţial nu am înţeles ce înseamnă îndrăzneala rococoului. Mi se părea că seamănă foarte mult cu o junglă amazoniană în care vegetaţia luxuriantă invada sub forma decorativului palatele nobililor. A fost suficient să stau mai mult în vecinătatea unor astfel de opere de artă ca să simt un fel de furnicături neplăcute ce violau sensibilitatea mea. Atât de mult invadau ornamentele acest spaţiu încât apelul la intimitate se transforma în agresiune la intimitate. Astfel, spiritul omului devenea pură fantezie şi agresiune intelectuală, obnubilând claritatea şi calmul ideilor. Exerciţiul minţii, virtuozitatea imaginaţiei deveniseră elemente primare, fără să se mai urmărească profunzimea ideilor, a acelor idei care modifică ceva din natura omului, care îl predispun către autointerogare.

În rococo, ideile îşi pierd corpusul reţinând din ele doar mecanismul care le asamblează, devenit din ce în ce mai versatil şi mai ductil. Discursul raţiunii devine narcisim intelectual, agresiune pură ce va găsi un teren propice în Revoluţia Franceză. Sobrietatea neoclasică va reţine agresiunea rococoului, alimentând cele mai înalte idealuri, justificând astfel orice, chiar şi crima. Rococoul devine copilul sălbatic al Barocului, ce va căuta cu disperare să se maturizeze în braţele unui nou clasicism. Umanismul toscanilor şi al neerlandezilor va fi considerat retrograd, neoumanismul iluminist populând diform alte sensibilităţi pasagere.

Rococoul este un curent al senzualităţii prin excelenţă, în care perifericul nu mai este un accident, ci devine suportul ontologic al noilor orientări estetice. Abolindu-l pe Dumnezeu, se făcea apel la o nouă raţionalitate capabilă să fundamenteze o nouă existenţă. Lumina divină şi revelaţia se transformă în iluminismul enciclopediştilor. În fond, Voltaire însuşi afirma: ocupaţi-vă mintea,

altfel vă veţi sinucide. În lipsa lui Dumnezeu, omul, divina entitate egocentrică, avea să garanteze drepturi şi libertăţi depline.

François Boucher (1703-1770), Antoine Watteau (1684-1721), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Thomas Gainsborough (1727-1788), William Hogarth (1697-1764) sunt doar câţiva pictori mai importanţi care vor aborda subiecte facile.

Unul dintre cele mai cunoscute tablouri specifice acestei perioade este *Leagănul* (1767) lui Jean-Honoré Fragonard. Comanditarul, baronul Saint-Julien, şi-a dorit un portret împreună cu tânăra sa amantă. Subiectul, indecent, îl reprezintă pe baron furişându-şi privirea extatică sub poalele amantei sale. La futilitatea subiectului contribuie şi simbolurile amplasate în cadrul tabloului. Leagănul devine simbolul vieţii uşuratice, nestatornice; un căţel – simbol al fidelităţii conjugale – latră de zor fără să i se acorde atenţie; Cupidon devine complicele tinerei prin gestul degetului dus în dreptul buzelor; braţul amantului capătă semnificaţie falică.[83]

Jean-Honoré Fragonard – *Leagănul* Colecţia Wallace, Londra

Extazul mistic este înlocuit cu extazul erotic, iar Dumnezeu este substituit cu femeia. Obiectul adoraţiei bărbatului devine sexul opus care îl subjugă profitând de slăbiciunea lui intens alimentată de fantasme. Astfel, ei devin complicii divulgării unui act de contopire pur trupească. Razele care ţâşneau altădată din revelaţia angelică a Sf. Francisc, şi care perforau palmele şi picioarele sale, sunt substituite cu azvârlirea papucului,

Giotto – *Stigmatizarea Sfântului Francisc* Biserica *Sfânta Cruce*, Florenţa

[83] Coordonator Stephen Farthing, ***1001 de picturi de privit într-o viaţă***, Enciclopedia Rao, Bucureşti, 2008, p. 315.

semn al acceptului de uniune carnală. Unii comentatori leagă acest gest de faptul că relaţia dintre cei doi s-ar fi consumat.

În sfârşit, feţele lor sunt radioase, trupurile se frământă şi tremură, bărbatul se extaziază, femeia pluteşte într-o dulce legănare, în timp ce natura însăşi pare să devină complice, învăluind jocul lor cu un festin al intimităţii. Natura binecuvântează legătura trupească a celor doi printr-o rază de lumină ce acoperă faldurile luxuriante ale amantei. Ea freamătă de împlinire şi satisfacţie într-un fior carnal reflectat în misterul naturii, procedeul hiperbolizant dezvăluind taina erotismului. Cei doi putti par a fi prins viaţă hârjonindu-se, iar în penumbră, cel care trage hăţurile ar fi chiar soţul încornorat. Toate resursele picturii concură la evocarea unui moment de fericire supremă, o clipă intens dilatată peste spaţiul eternităţii celor doi. Nicio tristeţe pe feţele lor, niciun chin existenţial nu-i umbreşte, ci doar amorţirea conştiinţei şi explozia simţurilor în spaţiul tabloului.

Seduşi de un destin ale cărui ape nu ştiu niciodată unde duc, cei doi amanţi se scufundă într-o alt fel de *sete de absolut*. Este un act vital de o infinită intensitate care dispune de potenţialul celor doi aflaţi într-o contopire universală ce reiterează actul uniunii dintre Cer şi Pământ, al împreunării contrariilor, al exploziei de armonie şi fertilitate. Aşa speră ei să ajungă la conştiinţa deplină, la cunoaştere de sine, la unire şi împărtăşire deplină. Nu doar apropiere sau contact, ci unire absolută capabilă să realizeze monada primordială a androginului.

38. Metamorfoza lui Narcis

De ce oare să se fi sinucis Narcis? Legenda ne spune că fiind indiferent seducţiilor feminine, zeiţa Nemesis i-ar fi îndrumat paşii prin Arcadia unde, zărindu-şi chipul reflectat în oglinda apei unei fântâni, l-ar fi blestemat să se îndrăgostească de sine. Mirajul îl atrage atât de mult încât Narcis se aruncă în ape, înecându-se. Unii vorbesc de chemarea absolutului, alţii de patimă autodistructivă, unii îl acuză, alţii îl absolvă. Şi totuşi, de ce oare să se fi sinucis?

Dacă ne-am privi în oglindă şi am zări un chip plăcut, faptul ar stârni un sentiment de măgulire personală, nicidecum elanuri autodistructive. Ne-am cerceta îndelung şi am căuta să fim mai des în prezenţa noastră, încercând să conservăm cât mai mult acest atribut de frumuseţe corporală.

Într-adevăr, păstrându-ne într-o lume periferică, aceste lucruri aşa ar apărea. Totuşi, fiinţa umană este construită să-şi proiecteze gândurile, afectele, convingerile, întreaga dimensiune spirituală către ceva, şi acel ceva să-i umple întregul univers lăuntric. Nu intuiau fenomenologii că întotdeauna conştiinţa înseamnă *conştiinţă de ceva*? Prin urmare, suntem şi devenim în funcţie de ce lăsăm să vieţuiască în chip neprefăcut în interiorul nostru. Deseori uităm că natura obiectului adoraţiei noastre poate determina consecinţe fundamentale. Că este Dumnezeu sau aproapele nostru, acest lucru nu contribuie decât la zidirea fiinţei personale. Dar atunci când gândurile noastre se strămută spre lucruri efemere? Averea, frumuseţea, cariera pot constitui profesiuni de credinţă. Când devine greşită raportarea noastră la ele? Atunci când, dincolo de acestea, nu mai concepem nimic, şi nimic nu mai structurează axiologia noastră. Iar acest lucru se poate petrece mai mult sau mai puţin cu ştiinţa noastră. Asta să fi simţit şi Narcis? Că frumuseţea lui deţine toate energiile sufletului său, că ea l-a acaparat atât de mult încât a început să se agaţe de ea cu disperare? Să fi constatat cu o luciditate nemiloasă că nu o poate conserva în niciun fel? Să fi alunecat într-un spaţiu imaginar himeric în care singurul prilej de satisfacţie era acest

cult al sinelui? Să-i fi lipsit înţelepciunea asumării unei astfel de patimi? Ce să fi fost?

La ce foloseşte inteligenţa fără înţelepciune? Remarcând frumuseţea sa, Narcis era suficient de inteligent ca să-i constate insuficienţa. Şi de aici a decurs disperarea sa, căci inteligenţa aduce disoluţie, fragmentare, angoasă, insatisfacţie, nefericire, singurătate, în timp ce înţelepciunea comută forţele antagonice ale sufletului la unitate, îl cuminţeşte, îl desfată, îl îmbată cu har. Inteligenţa ne ţine la suprafaţă, înţelepciunea ne poartă în adânc. Ne petrecem timpul într-o vreme a schimbărilor neesenţiale, dar chiar şi acestea ne pot răni. Însă vai de noi să dorim să pătrundem într-un timp al prefacerilor profunde, în care se mizează totul pe o singură carte. Ne putem pierde şi ultima lucire de umanitate. Dumnezeu, în schimb, nu a îngăduit ca acţiunile noastre să ne afecteze în totalitate, ci periferic şi parţial, spre salvarea noastră. De aici disoluţia dintre conştient şi subconştient. Narcis nu a perceput frumuseţea sa ca o simplă cochetărie. El a pătruns adânc în sine, i-a căutat rosturile, a dorit-o totală, astfel că sinuciderea sa a intervenit mai întâi ca o sinucidere a sinelui şi abia apoi a eului său fizic.

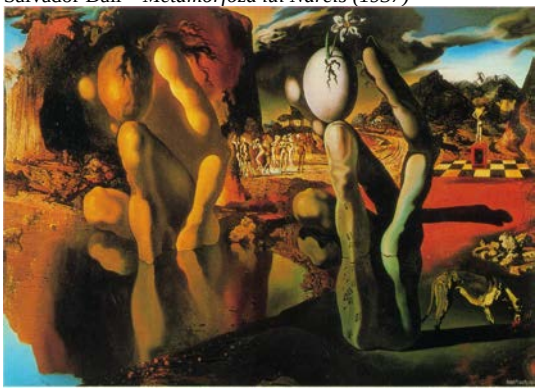
Dar haideţi să ne aruncăm un pic privirea peste două lucrări aparţinând unor pictori care abordează subiectul oglindirii lui Narcis: Caravaggio (1571-1610) şi Salvador Dali (1884-1989).

Caravaggio – *Narcis* (1594-1596) Galeria Naţională de Artă Antică, Roma

Caravaggio rămâne ancorat în realismul epocii sale. Narcis se reflectă în oglinda apei zărindu-şi eul corporal cu o adâncă încântare de băietan. Imaginea este umbrită de tonuri cenuşii, sinele devenind celălalt, adică o revelaţie misterioasă şi tăcută a unui *altcineva* care poartă însemnele cadaverice ale descompunerii. Caravaggio se rezumă la actul percepţiei lui

Narcis, imaginea oglindită în apă devenind o premoniţie a morţii. Cadrul compoziţional este împărţit de linia orizontală ce desparte apa de lumea lui Narcis. Oglinda reflectă o lume ce va deveni, distincţia dintre Narcis şi imaginea sa fiind net trasată. Narcis este contemplativ aici, braţele sale deschise însemnând acceptarea destinului său. Pe faţa sa putem citi uimirea şi supunerea în faţa fatalităţii, o fatalitate declanşată de stimuli interiori.

Salvador Dali – *Metamorfoza lui Narcis (1937)*



Nu acelaşi lucru se petrece la Salvador Dali, linia în funcţie de care se construieşte simetria fiind verticală, o simetrie produsă prin translaţie şi nu prin oglindire, cu elemente ce populează pasager şi fac trecerea de la un spaţiu la celălalt, acreditând ideea inexistenţei unei demarcaţii limpezi între realitate şi vis, potenţă şi act, eu şi sine, prezent şi viitor. Există şi o altă linie dată de imaginea trunchiată a lui Narcis reflectată în apă, linie trecută în plan secundar, un plan care parcurge parţial suprafaţa taboului într-o dispunere oblică descendentă dinspre stânga spre dreapta.

Înfăţişarea umană a lui Narcis este stilizată la maximum, Salvador Dali realizând un Narcis copleşit de sentimentul vinovăţiei, îngenunchiat de neputinţa sa, un Narcis înfrânt, care nu-şi divulgă trăsăturile feţei, un Narcis care aproape că nu se priveşte pe sine, speriat de revelaţia pe care i-o oferă adâncurile apei. Bucuria lui Narcis în a se contempla este una nevrotică, îl tulbură şi îl destabilizează.

Pe de altă parte, în dreapta tabloului îl descoperim pe Narcis esenţializat sau redus la câteva simboluri, oglindire suprarealistă a identităţii sale. Mâna osificată înseamnă stăpânirea hegemonică a propriului destin, care exclude capriciul întâmplării sau al providenţei, lucru întărit de poziţia verticală a ei, cu cele trei degete

ce consfinţesc într-o binecuvântare (închinăciune) umană o astfel de atitudine în faţa vieţii. În timp ce oul devine însemnul naşterii, al destinului propriu, al chemării la perfecţiune, narcisa promovează în mod paradoxal simbolul îngâmfării, al vanităţii umane, al autosuficienţei şi implicit al morţii. Ea sfărâmă paloarea idealului prin umbra tremurătoare proiectată pe suprafaţa oului asemenea unor fisuri ce tulbură netezimea sa.

Narcis devine simbolul unei întregi epoci, al sfârşitului de secol XIX şi al începutului de secol XX, când emoţiile şi gândurile omului stau sub semnul psihanalizei ce revelează neliniştea şi sfâşierea lor. Arta va reda asemenea unui barometru instabilitatea sub forma incendiară a postromantismului sau expresionismului. Klimt, Schiele, Van Gogh, Munch, Nolde, Kandinski, Kokoschka, Wagner, Mahler, Bruckner, Hugo Wolf, Ceaikovski, Skriabin, Nietzsche, Strindberg, Dostoievski, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Georg Büchner, Richard Dehmel se vor număra printre cei pentru care arta îşi va pierde pentru totdeauna frumuseţea clasică. Situat pe marginea prăpastiei, sedus de mirajul oferit de explorarea subconştientului, artistul va avea sentimentul unei conştiinţe care a pierdut mitul unităţii sale şi care se simte tot mai dureros dezbinată. Unii dintre ei se vor sinucide, alţii vor înnebuni sau vor sta sub semnul unei sensibilităţi exacerbate a cărei unitate va fi reclădită prin sublimarea propriilor pulsiuni, nu în sensul renegării lor, ci al metamorfozei în chipul unei *speciae aeternitas* prezentat sub forma operei de artă.

39. România – „Pluta Meduzei”

În 1816, vasul *Meduza* eşua în largul Africii din cauza incompetenţei comandantului său. Acesta fusese numit în post după criterii politice, ca o recompensă a fidelităţii sale pentru Vechiul Regim. Rezultatul unei astfel de decizii s-a văzut imediat, declanşând o amplă mediatizare a cazului. Comandantul şi ofiţerii s-au îmbarcat pe cele şase bărci de salvare aflate în dotare. Cei aproximativ o sută cincizeci de soldaţi, mateloţi etc. vor improviza o plută pe care vor pluti în derivă zeci de zile în speranţa unei salvări. Acest lucru se petrece în final, atunci când vasul *Argos* va aduce la bord cincisprezece supravieţuitori din totalul de o sută cincizeci. Zilele anterioare salvării fuseseră martorele unor scene cumplite, soldate cu morţi, încăierări, crime şi chiar acte de canibalism.

Théodore Géricault (1791 - 1824) se va inspira din acest eveniment, realizând o lucrare revoluţionară în istoria artelor plastice care marchează unul din punctele culminante ale romantismului. Ea va fi expusă la Salonul de la Paris în anul 1819, provocând un imens scandal politic. Presa va coagula un puternic curent de opinie în urma căruia vor fi demarate proceduri legislative pentru a fi preîntâmpinate astfel de situaţii.

Theodore Gericault – *Pluta Meduzei (1818-1819)* Muzeul *Louvre*, Paris

În ce an suntem? A, în 2010. Când s-a petrecut acest lucru? Să tot fie vreo două sute de ani. Cam asta ar fi, dacă ne-am ghida după un simplu criteriu temporal, diferenţa dintre civilizaţia europeană (şi nu mă refer doar la cea franceză) şi cea românească. Acesta este cel mai pesimist rezultat. Dacă este să admitem doar o simplă metaforă, o Românie imensă transformată într-o plută pe care supravieţuiesc în condiţii uneori de neînchipuit diverse categorii sociale, şi, dacă ne-am uita la guvernanţii cocoţaţi în şalupele puterii, apţi să facă faţă (ei şi clientela politică) crizei care s-a abătut peste noi, desigur că evenimentul petrecut acum două sute de ani se repetă la o altă scală, în vremurile noastre. Ne afectează pe fiecare dintre noi. Suntem martori fatidici.

Să ne uităm un pic la lucrarea lui Géricault pentru a radiografia eul nostru fenomenal. Ea surprinde tocmai momentul în care câţiva dintre supravieţuitori zăresc în depărtare catargele navei *Argos*. Compoziţia este structurată printr-o dublă piramidă dată de prezenţa catargului şi a celor ce flutură năframele pentru a fi zăriţi. Corpurile umane împânzesc pluta într-o deplină neorânduială. Unii oameni sunt decedaţi, corpurile lor aflându-se în stare de descompunere avansată, alţii sunt muribunzi şi lăsaţi în uitare. Unii sunt căzuţi într-o stare de prostraţie, incapabili să mai reacţioneze în vreun fel, alţii se agaţă cu ultimele speranţe date de ivirea la orizont a unor noi ideologii. Pluta se balansează spasmodic fără vreo ţintă, în aceeaşi manieră în care şi noi plutim în derizoriu, incapabili (impotenţi) să punem mâna pe frâiele destinelor noastre. Desigur, idealism există din plin. Bineînţeles, şi efervescenţă emotivă. Amestecul celor două componente riscând să devină echivalentul nitroglicerinei sociale şi politice.

Este admirabil modul în care Géricault amestecă indolenţa cu exaltarea, solitudinea şi comuniunea, deznădejdea şi speranţa, descompunerea şi revenirea la viaţă. Tot ceea ce vedem în tablou nu este un scenariu ideal, ci însăşi realitatea în care trăim. O realitate în plină devenire, ce-şi caută noi resorturi pentru a supravieţui. Criza devine astfel însemnul înlăturării valorilor vechi, alterate, mistificate, devenite convenţionale şi retrograde, şi căutarea înverşunată a unora

noi, care să dea sens existenţei noastre, care să confere statornicie. Oare de ce doar printr-o derogare de la cursul liniştit al existenţei poate fiinţa umană să-şi revendice autenticitatea? Ne aflăm într-un timp al conflictului, ne situăm pe coasta unui hiatus valoric, trăim o epocă în care istorismul dialectic se manifestă pregnant.

Nu întâmplător, cei doi corifei agită o năframă roşie şi una albă. Roşul presupune sacrificiul, un sacrificiu asumat, profund interiorizat, bazat pe schimbarea metanoică a firii umane, şi un alt sacrificiu, profund alterat, ce se bazează pe schimbarea prin violenţă, prin vărsare de sânge, a regimurilor politice. În condiţiile actuale, când guvernul procedează în sensul mutilării dreptului la existenţă a unor largi păturí sociale, revolta acestora nu ar fi justificată de dreptul la o legitimă apărare? Luaţi aminte, domnilor guvernanţi, la subtilităţile unor astfel de interpretări care s-ar putea întoarce nedorit împotriva voastră. Ieşiţi din carapacea nepăsării, abandonaţi şalupele în care v-aţi instalat confortabil şi veniţi în mijlocul plutei pentru a trăi drama poporului român şi a-i oferi salvarea!

Aici apare şi simbolismul albului, al păstrării purităţii prin nonviolenţă, sau printr-o violenţă pasivă, aşa cum ar fi decretat Gandhi. E de preferat o grevă generalizată prelungită, care să sensibilizeze guvernul în privinţa problemelor sociale, decât ample proteste înecate în băi de sânge. Violenţa a generat întotdeauna violenţă, ba mai mult, o justifică. Avem cazul cel mai cunoscut al Revoluţiei franceze prezentate deseori într-o lumină idealistă, ce şi-a întemeiat în realitate valorile pe ample masacre umane.

Concluzia o deduceţi dumneavoastră. Orice cuvânt în plus ar fi de prisos. Cititorul va fi cântărit deja în sinea sa drumul de urmat. De aici încolo doar conştiinţa fiecăruia va fi unicul nostru judecător. Prin urmare, *Quo vadis, România?*

40. Bâlciul deşertăciunilor

Omul trebuie să experimenteze libertatea. Altfel îşi îngroapă talanţii, nu va afla niciodată cine este cu adevărat, nu va progresa în niciun chip. Este adevărat că evoluţia se produce prin salturi, cu reuşite şi deziluzii, cu hiatusuri şi oprelişti la tot pasul. Însă numai prin exerciţiul libertăţii vom deveni noi înşine. Este în aceeaşi măsură adevărat că astfel ne asumăm riscul căderii noastre, dar putem avea certitudinea izbânzii dacă ştim cu cine să ne aliem în acest demers, dacă îl facem pe Dumnezeu contemporan cu noi.

Dumnezeu nu a murit, el doar s-a îndepărtat de noi asemenea unui nobil domn care ne respectă convingerile, chiar şi atunci când acestea îl contestă, îl terfelesc, sunt contrare Lui. Dar permanent aşteaptă un indiciu cât de mic prin care să-i arătăm că suntem interesaţi de El. Şi atunci când acesta apare, principiile fizicii sunt abolite căci pasul nostru către divinitate devine elanul însutit al lui Dumnezeu către umanitate.

Deci, ar fi greşit să acceptăm soarta ca pe o fatalitate, ar fi eronat să admitem că nu suntem capabili de autodeterminare, că omul nu şi-ar putea îndeplini rosturile sale adânci. Prin urmare, în procesul câştigării propriilor noastre libertăţi ar trebui să ne formulăm clar mijoacele prin care să le dobândim, să ne folosim de ceea ce ne stă în putere să facem. A scăpa din vedere acest lucru înseamnă să te laşi în voia propriei instinctualităţi, să garantezi anarhia spiritului, să adormi raţiunea pentru a face loc manifestării vastei împărăţii a subconştientului. În cazul amplelor mişcări sociale provocate de acumulări de tensiune, nemulţumire, frustrări, e de preferat câştigarea unei lucidităţi care să determine individul să găsească soluţii de a ieşi din criză. În astfel de momente, religiozitatea umană iese mai evident la suprafaţă, ca o nevoie a omului de a se ancora în certitudini care să-l impulsioneze către aflarea destinului său. De aceea prezenţa lui Isus poate să fie mai actuală ca niciodată.

Au circulat o serie de teorii privind istoricitatea lui Isus. Nu este cazul să reluăm o discuţie sterilă. Astăzi nimeni nu se mai

îndoieşte de faptul că Isus a fost un personaj care a influenţat istoria în mod fundamental. James Ensor (1860-1949), pictor belgian, este convins de acest lucru atunci când în anul 1888 pictează cea mai cunoscută lucrare a sa, *Intrarea lui Cristos în Bruxelles*.

James Ensor – *Intrarea lui Cristos în Bruxelles(1889)* Getty Center, Los Angeles

James Ensor pare să spună că Isus este mai mult decât un personaj al istoriei. El este prezent aici, este contemporan cu noi, el poate fi oricare dintre noi. Iată de ce îl înfăţişează sub chipul unui autoportret în care Isus se identifică cu Ensor. „Ispita" artistului de a se picta sub chipul lui Cristos nu este nouă (vezi Dürer, Gauguin etc.). Ea exprimă dorinţa pictorului de a căpăta un alt statut, cea de învăţător (*rabi*) sau cea de slujitor (*minister*) luat într-un sens mai înalt, în care arta sa este menită să educe masele populare, să le trezească din amorţirea intelectuală în care se complac, să le dea ocazia să experimenteze libertatea pe calea naturală a harului, şi nu prin diversiunea unui interminabil bâlci al deşertăciunilor umane.

Isus este figura centrală a tabloului, dinspre care mulţimile se revarsă în puhoaie. Lozinca *Trăiască Sociala!* pare să încadreze o scenă ai cărei actori invadează spaţiul public, recurs simbolic la desfigurarea naturii umane căreia îi lipseşte atributul veridicităţii.

Mai mult, Isus devine personaj politic ce antrenează ample mişcări sociale, proteste, greve. El este un fel de lider de sindicat (sic!), singurul care păstrează faţă umană. Oare acest însemn nu devine un exemplu pentru cei puşi să administreze temporar interesele noastre? Realitatea ne oferă mai degrabă situaţii contrare. Liderii noştri sunt ghidaţi de idealuri meschine, ei înşişi sunt marionete ale căror decizii sunt controlate din umbră, care nu-şi dau seama că procedând astfel decad din poziţia în care au fost puşi, că ni se oferă ca modele umane deformate, demne de batjocură, groteşti, dominate de impotenţă spirituală.

Toate personajele ce-l însoţesc pe Isus au feţele redate ca nişte măşti. Masca devine leitmotiv la Ensor, un simbol al însingurării artistului, dar şi un simulacru uman care dezvăluie vidul interior al oamenilor. Ea descoperă ridicolul egocentrismului, absurditatea omului captivat de instinctul de conservare. Ea se revelează ca amestec de festivism şi tragedie, de umanitate şi grotesc. Şi astfel, sentimentul absurdului se adânceşte, se acutizează, capătă forme patologice.

În cazul tabloului adus în discuţie, măştile certifică transformarea politicului într-un imens bâlci sau carnaval politic din care elementul uman este degrevat de orice consistenţă. Bâlciul este ocazia pentru Ensor de a devoala tarele societăţii. Atunci când este cultivat în perimetrul artei acest lucru devine însemnul unei realităţi captivată de spectrul derizoriului, a minciunii, a falsităţii, a şaradei. Bâlciul, în fond, esenţializează negativ personalităţile umane cu scopul de a le dezvălui defectele, de a le face conştiente de ele şi de a le îndrepta.

Astăzi trăim paradoxul în care titulatura de bâlci nu mai impresionează pe nimeni. De ce? Pentru că el a devenit o a doua noastră natură, pentru că ne-a impregnat mentalitatea şi destinele, pentru că ne-am complăcut într-o existenţă profund schimonosită, ce ne-a privat de simţul propriului ridicol. Ne mişcăm pe ritmuri din *Dansul Pinguinului* atunci când cerem respectarea unor drepturi fundamentale; criticăm decizia unui om care intră în greva foamei în loc să-i fim sprijin; vehiculăm sloganuri fără să aderăm la mişcările

greviste; pactizăm cu opiniile celor aflaţi la putere fără să avem tăria de a construi şi afirma o concepţie personală; pretindem sacrificiu doar celorlalţi; criticăm, în calitate de opozanţi, defecte de care ne vom face mai târziu chiar noi responsabili; facem numiri politice fără să ţinem cont de cel mai mic criteriu de competenţă profesională; pretindem respectarea legii în cele mici, dar în cele mari o încălcăm cu toată râvna; permitem mici favoruri pentru a tăinui sub masca falsei bunătăţi fărădelegi mari. Şi lista poate continua. Asta înseamnă să refuzi asumarea libertăţii de dragul necesităţii bâlciului. Asta înseamnă să trăieşti într-o ţară în care totul este manelizat şi telenovelizat.

Ce anume păţesc cei care refuză să experimenteze libertatea? Ei îşi vor târî existenţa îmbrăţişând o fire cameleonică, dominată de impulsul măştilor pe care le afişează, incapabili să-şi exercite tăria unui caracter integru. Ei vor fi dominaţi de personalitatea de tip crisalidă, neputincioşi să se nască, incapabili să se transforme şi să participe la viaţa universală a spiritului, să descifreze semnele vremurilor. Ei vor întregi rândurile celor damnaţi să-şi ducă o existenţă fantomatică, cenuşie, lipsită de orice sentiment de autenticitate. Libertatea presupune exercitarea creativităţii în orice domeniu. Lipsa ei ne împinge spre rutină şi moleşeală, derizoriu şi plictis, stinge misterul existenţei pentru a face loc bâlciului deşertăciunilor umane.

41. Palimpsest mistic

În dragostea de femeie simt inevitabil misterul prezenţei Tale, un mister palpitând de o viaţă nemărginită, construit după o arhitectură tainică, cu portaluri şi pinacluri ce străpung crusta firavă a temporalităţii. Împrejurul lui răsar viziuni fulgurante ale veşniciei, o veşnicie cuibărită într-un glas, un surâs, un gest, un suspin. Aşa ai ales să Te faci cunoscut mie, ca o uriaşă cavalcadă de simboluri tăcute ce ascund în sine incandescenţa chemărilor solitude. Şi din acest noian de îndemnuri nu am putut să răzbat altfel decât acceptând resemnat săruturile lor. Ele zburdau prin colţuri labirintice inundând marginile imaginaţiei şi ale simţirilor. Constrâns am fost cu dulci apăsări ale conştiinţei să-mi reazăm tâmpla de uşciorul veşniciei şi să-Ţi urmez Ţie, căci Te-am zărit, Te-am simţit, Te-am gustat ca o iluminare fugară prin creuzetul sentimentelor rebele în urma cărora s-au aprins rădăcinile imaginaţiei în cascade antediluviene, iar lumea şi-a întors partea feciorelnică spre mine.

Rembrandt – *Conspiraţia Batavianilor sub Claudius Civilis*

Peste marginea unor zări interioare a înflorit lumina în candelabre ale căror cristale murmurau oratoriul certitudinilor. Depărtările s-au spart în zboruri de păsări ce planau asemenea aurorei cu sânii falnici şi regali, dezveliţi în sfârcuri de stele. Şi din ele s-a scurs adevărul cald al făgăduinţelor, ca un legământ rostit la ospeţe de regi barbari.

Ce încântare, ce privelişte, ce Paradis neştiut, atemporal şi ubicuu! Liniile palmelor au răsărit asemenea unui nimb în penumbra veşniciei peste care heruvimi îşi mărturiseau o dulce *lamentatio*. Atunci am învăţat că apropierea înseamnă fascinaţia depărtărilor, că

bucuria constă în melancolia regretelor, că lumina se naşte din agonia arderilor interioare, că iubirea este spulberare de sine şi adevărul un răsărit în tăcere precum luceafărul ce se înalţă spre azimut.

Perugino – *Madona între Sf. Ioan şi Sf. Sebastian*

Din toate acestea mi-am sădit paşii neştiuţi către tine, Maică Luminoasă, miraculoasă nereidă cu pielea acoperită de salbe de nisip şi scoici de mare, hetairă ce sfărâmi întreg universul pentru a te cuibări în abisale mărginiri. Te-am îmbrăţişat cu coapsele gândurilor şi din ele s-au născut promisiunile fericirilor viitoare, te-am dorit cu ardoarea lui Hercule împlinind muncile şi te-am zămislit în umbra unui copac, driadă nemărturisită! De sensurile cuvintelor te-am răstignit până când ai devenit purtătoare de Cuvânt şi mi te-ai înfăţişat ca un tremur de silfidă.

Canova – *Amor şi Psyche*

O, *anima mea, anima mea,* cum te tulburi tu în vâltoarea dorinţelor, cum pui în balanţă veşnicia cu un strop de fericire demiurgică, cum râvneşti precum Psyché la un Eros necunoscut! O, Maică a îndureratului suflet, Madonă îndoliată, dureros de frumoasă, tăcută şi misterioasă, care-mi grăieşti pe adamica limbă a inimii: *Yonat elem rehoqim, yonat elem rehoqim*!

Nu-i aşa, proteică fantasmă, c-ai să-mi sfâşii existenţa precum un veşmânt pe care ai să-l porţi trufaşă prin rituri de bacantă pe cărări de stele? Şi ai să-mi dai trupul tău să-l sorb ca pe-un pocal

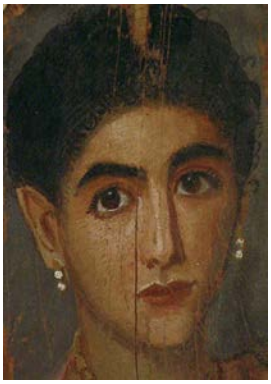
cu absint ca-n simţuri să-mi găsesc plinătatea?... Până când toate vor cădea-n penumbra timpurilor legendare. Ai să dansezi un exaltat ditiramb peste trupul meu împărţit ca ofrandă, şi-ai să asişti magistrală la moartea zeului răpus spre-a te glorifica.

Din carnea pietrelor s-au năpustit simţurile ca nişte stoluri de pradă scormonind printre eonii trupului tău. Ai permis, frumoaso, unor briganzi ai hăurilor nemăturate de ochii cunoaşterii să se împărtăşească la ceas prielnic dintr-un banchet celest.

Jorge Morrone – *Baucis şi Filemon*

Vino, iubito, în diafane visuri, tu, fragilă plăsmuire răsărită din marea imaginaţiei, ondină ce mă condamni unui supliciu veşnic să-ţi ascult ecoul vocii izvorând din timpuri mitice. De ce mă strigi, de ce mă chemi pe nume? Nu ştii că umbra numelui meu s-a risipit pe creasta valurilor purtate de dorinţe? Nu bănuieşti că te-am iubit până când saturat am fost de existenţă? Căci m-ai cunoscut când s-au suprimat zările interioare şi trupurile ni s-au preschimbat în ramuri de sicomori, găzduitori vremelnici de păsări ale paradisului drept cântători.

Portret Fayum



Străină imagine a sufletului, taină cutezătoare şi mister inexpugnabil, ai rămas inaccesibilă în esenţa ta precum o divinitate primitivă, tu, frumuseţe nouă şi atât de veche. Din imemoriale vremuri m-ai întemniţat sub povara privirii tale, Regină Fayum, şi m-ai supus unui destin barbar, palpabil şi primordial. Te-ai scăldat în visuri vălurite precum Diana, zeiţa, căci ţi-am mângâiat lanurile de grâu şi pământurile ţi le-am îmbrăţişat cu un ultim sărut al soarelui.

Johannes Vermeer – *Fata cu cercel din perlă*

Am râvnit la munţii selenari din tine şi la câmpiile elizee, la dogoarea deşerturilor şi la răcoarea oazelor, la profunzimea apelor şi la infinitul cerurilor până când mi s-au revelat mistere eleusine pietrificate într-un cântec arhaic de homerid. Dorit-am cascadele cristaline şi pădurile adânci, grădinile Semiramidei şi întinderile albe ale gheţurilor veşnice din tine le-am năzuit. În toate te-am găsit pe tine şi toate s-au ascuns în tine ca-ntr-un tezaur de frumuseţe năvalnică şi cosmică. Pe tine, fecioară maternală, te-am zărit licărind într-un surâs multiplu, tandru şi misterios.

Rodin - *Danaida*

Dante Gabriel Rosetti – *Capul Andromedei*

Mirabilă făptură, s-au risipit gândurile ca apa printre albiile trupului tău şi din cosiţe izvorât-au tainice chemări.

Gustave Moreau - Sfinxul

Suav suspin a suprimat simţirea mea sedusă de surâsul tău selenar, statuar şi solitar. Soră a soarelui, desprinsă din pulbere de stele, destrămată în stoluri de frunze, te-am adulmecat printre tufe de mirt asemenea unui faun pătruns de misterul senzualităţii tale. Fluturi s-au pogorât acoperindu-te în voaluri. Tot spaţiul fremăta de nelinişte şi dorinţă. Copacii s-au

înfiorat, luna tremura palidă deasupra iezerului învolburat, soarele înfocat cuprindea într-o magistrală binecuvântare întreaga natură. În depărtare am distins dorul munţilor veşnici ca o dulce chemare a firii, ca un cântec tandru de licorn, din care au înmugurit cuvintele prefacerilor noastre:

Străbunii urlă-n carnea ta plebee
Un cântec organal, înaripat,
Şi din emoţii sumbre de Medee
Curg ielele nebune pe-nnoptat.

Un dans răscoală simţurile toate,
Iar pietrele, ca fluturi minerali,
Se sparg în rotocoale sidefate
Pe carnea-ţi prefăcută în corali.

Nemuritoare odisee, iată,
Prin cutezanţă armele-mi depun
La nurii tăi neprihăniţi de fată.

Şi Eros însuşi prinse hora-n roată
Cu-n cântec organal de mag străbun,
S-asmută inimi cu a lui săgeată.

Bernini – Răpirea Proserpinei

Atunci mi-ai dat să gust din piatră minerală şi apă mi-ai dat să beau din amfore ovoidale până când existenţa s-a oprit într-o expresie vizibilă a absolutului. Fluvii adânci au îngheţat, vânturile şi-au încetat respiraţia, viaţa s-a îmbrăţişat cu moartea într-o strânsoare indisolubilă şi toate în jur au căpătat culori edenice, vii şi ireale, intense şi noumenale. Existenţa se declama pe sine însăşi într-un recitativ frust al permanenţei depărtărilor, într-o dureroasă apropiere

dintre simţuri şi transcendent. În agonia infinitului, peste pământuri, a stăruit ca un răgaz de libertate umbra ta cuaternară.

Sentimentele s-au adâncit în noaptea gândurilor şi a incertitudinilor, au răpus bariere fizice şi au dizolvat rezistenţe materiale redându-mă mie în afara oricăror entropii a substanţelor. Fântâni ale memoriei au străpuns scoarţa timpului plonjând într-o mare universală. M-ai scufundat în sângele edenului şi s-au risipit umbrele imaginaţiilor totemice, cu lacrimi m-ai binecuvântat şi-n pletele tale găsit-am odihnă când m-ai şters cu ele. Necuprins de frumoasă şedeai peste întinderea veşniciei, cu braţele diafan răstignite într-o simfonie de alb. Fulgii purtau în voaluri aripile porumbiţei din ţinuturi îndepărtate.

Puvis de Chavannes - *Speranţa*

Ningea ireal peste tine şi peste lume, şi toate s-au oprit într-o atemporală aşteptare. Te-am acoperit cu măduva poeziei, cu gândurile transformate într-o epopee fără sfârşit ce plutea ca o arcă spre indefinitul spaţiului. Şi s-au ridicat la cer umbrele paşilor tăi, s-au fixat de stele în tăcerea crepusculară, căci te-am adulat în cugetul şi simţirea mea ca pe-o madonă îndurerată, prerafaelită.

Rafael Sanzio – *Madona cu sticletele*

Maică Preacurată, am strâns gândurile şi dorinţele şi le-am ascuns departe, dincolo de mări orientale, în labirinturile inimii peste care am pus strajă un cerber neînduplecat. Sufletul s-a cabrat într-o ploaie de trandafiri şi lumea s-a destrămat devenind izbitor de reală. În toate lucrurile am aşezat o zeiţă cu chipul Tău de mirodenie. Iar tu m-ai înmiresmat cu ambră ca pe o scumpă creaţie a ta fixând pe catapeteasma ei sentimente abisale prefăcute în odoare hieratice,

virginale. Ai ucis Leviatanul ce sălăşluia în abisuri, l-ai strivit cu gingaşia călcâiului Tău dându-i neputinţa de-a se naşte.

Saint Chapelle, Paris

Am plâns la marginea abisului şi m-am bucurat o dată cu Tine, Doamne, căci mi-ai sfărâmat dorinţele şi oasele mi le-ai spulberat în cele patru zări. Crini lanceolaţi au răsărit peste mormânt într-o luminoasă resemnare. Împrejur pământul agoniza prelungi cohorte de silfide prin care lauri sângerii îşi scuturau podoaba în hohote de sidef. Chiparoşi falnici mi-au pecetluit şederea în veşnicie iar dorurile toate le-am exilat în împărăţii tremolate. Din penumbră spiritul a îmblânzit materia şi catedralele şi-au rătăcit drumurile către cer.

Ca un vis de nemurire pluteai peste tâmpla mea, într-un infinit regret ce respira prin lagune, dulce melopee cu trup de ondină. Ca o floare din Ereb născută în lăcaşurile inimii, ca o flacără imaculată scufundată în sângele rodiei, zorilor dăruită într-un sacrificiu suprem. Ca o vestigie antică în care zăceau întemniţate mii de voluptăţi păgâne, ca o marmură tăcută, aşa mi te înfăţişai, strivită de căderea implacabilă a clipelor. Te-am plăsmuit în promiscuitatea gândurilor şi ai adiat printre sacristiile inimii risipită în mirosuri de tămâie ca un vis de voluptate orientală, ca un joc al simţurilor insolent risipite în canavaua trupului. Străpunşi de chemarea depărtărilor munţii agonizau la ore vesperale, purtând pe umeri mantia zăpezilor patriarhale. Săruturi de opal mistuiau dogoarea deşerturilor într-un zbor evanescent peste oazele virgine zdrobite de ameţitoare clipe…

Ca o doamnă blândă, ca o pâine frântă, ca o umbră, ca un gând…

Cuvintele s-au topit în mustul luminii scânteind la capătul eternităţii ca efemeride ale cunoaşterii. Cu licoarea lor m-am îmbătat până când eu însumi devenisem cuvânt străbun de nibelung. Printre umbrele inimii te-ai strecurat iarăşi, pios ideal, magnifică hierofanie, transfigurându-mi sentimentele ca şi cum aş fi gustat dintr-un admirabil sacrament. Şi, asemenea unui hierofant, te-am acoperit cu sensuri neîmblânzite într-un templu de cuvinte pe care le-am aprins în focuri viscerale. În canope te-am păstrat ritualic ca moaşte mântuitoare şi în piatră am săpat până când ţi-am redescoperit chipul de jună cariatidă.

Ce frumoasă erai în trupul acela înmărmurit, odaliscă marmoreeană! Şi cum se îmbăta simţirea mea de frumuseţi apocrife, tăinuitoare a dulci eresuri şi-ndemnuri apostate! Ce mult te-am dorit în graniţa zorilor şi cât te-am iscodit cu neprihănire! Dar unde-ai plecat? În care vis al meu te-ai întrupat iarăşi ca un miracol al ivirii? Căci ţi-am dat îmbrăţişarea de pe urmă a unui nou început. Tu, dureros de nemuritoare, ce mă sfâşii cu aripile tale, porumbiţă a cerurilor îndepărtate, pleacă! Răsari ca iluzie a mântuirii în alte vise, du-te şi fertilizează alte spaţii ale imaginaţiei! Dulce doamnă ce porţi în vintre grădina Paradisului, zboară către întinderi siderale şi adu-mi drept panaceu nesfârşita pace universală ca să te cuprind cu o netulburată linişte de anahoret dezpătimit.

Agnolo Bronzino – Detaliu din *Sfânta Familie*

42. Con mortuis in lingua mortua

În faţa morţii, omul trăieşte un intens sentiment al absurdului. Tot ceea ce ştia că este imuabil se clatină din temelii. Este ca şi cum redobândim simţul propriei aprecieri şi ne îngreţoşăm de faptele noastre şi de cele din jur. Un imperiu al deplinei tăceri readuce la nefiinţă deşertăciunea umană. Tot ceea ce am iubit, urât, sperat, dobândit, se dovedeşte la final chimval zăngănitor, un arsenal de mijloace prin care ne manifestăm zgomotoşi în astă lume.

Cu ce ne alegem într-un târziu? Glorie, avuţie, faimă, prestigiu, carieră, toate dispar asemenea unor fantasme care au populat pasager existenţa noastră. Lor le atribuim consistenţă ontologică şi, abia atunci când ne confruntăm cu fenomenul morţii, realizăm că ne-am lăsat seduşi de miraje, de sclipiri în oglindă, de imaginea idolatră a propriei goliciuni.

Căzând în păcatul originar, Adam şi Eva au fost despuiaţi de slava cerească, urmaşii lor ajungând să nu mai conştientizeze amploarea unei astfel de pierderi. Poate un inefabil regret, o melancolie a purităţii originare, o nostalgie după o stare edenică de mult apusă ne mai bântuie din când în când, ca şi cum o prezenţă sacră ne-ar scormoni păducheria şi ar tulbura mulţimea de orgolii la dosul cărora ne aflăm împăcarea de sine. Într-un astfel de context, moartea nu mai este soluţie punitivă, ci devine acţiune salvifică prin care suntem smulşi unei morţi lente a spiritului. Desigur, pentru o persoană care şi-a fondat convingerile pe realitatea ontologică a acestei lumi, moartea apare ca o disoluţie dureroasă în neant. Pentru creştin, în schimb, moartea înseamnă a comuta existenţa către deplina viaţă a harului.

Francisco Goya – *Neant* Museo del Grabado de Goya

Una dintre gravurile care fac parte din „Dezastrele războiului”, se numeşte „Nada” („Neant”), realizată cu aproximaţie între anii 1912-1920, în care Francisco Goya (1846-1928) exprimă ideea că după moarte vom învăţa în sfârşit ce este adevărul. Gravura înfăţişează un corp ce se ridică din mormânt, cu mâna întinsă arătând o bucată de hârtie pe care este scris cuvântul „neant.”

Lucrarea pare desprinsă din cele mai terifiante coşmare pe care le-a trăit Goya. În epoca lui, răsunetul unei astfel de reprezentări era cu totul nou. O spaimă profundă şi intensă pune stăpânire pe privitor, născută din revolta celui mai pur instinct de conservare, reacţie firească a biologicului. Iată, un cadavru aflat în plină descompunere, ne avertizează că moartea înseamnă neant. Lipsa unei perspective eshatologice induce angoasă, disperare, furie. Cum convieţuieşti cu gândul morţii într-o astfel de situaţie? Fie eviţi orice aluzie la el şi transformi existenţa în existenţă pentru sine (Sein zum Selbst) regăsită în nesfârşita foame a omului modern pentru entertainment, fie dai piept cu un astfel de gând şi cazi pradă unui nihilism autentic. Heidegger se exprimă în aparenţă asemenea sfinţilor părinţi prin existenţă pentru moarte (Sein zum Tode). Gândeşte-te la moarte tot timpul, spuneau sfinţii părinţi, şi astfel vei diminua natura şi numărul păcatelor tale, fă-o familiară pentru a nu te surprinde, pentru a nu ţi se înfăţişa ca o imensă monstruozitate

atunci când te vei situa în proximitatea ei. Sfântul Francisc obţine sentimentul unei ingenue familiarităţi adresându-i-se cu apelativul *sora moarte*. Spuneam în aparenţă la Heidegger întrucât el aboleşte din constituţia gândului la moarte orice idee de speranţă, orice viziune optimistă, orice intenţie mântuitoare a sufletului uman. Pentru Heidegger moartea întemeiază existenţa şi astfel se ancorează într-un nihilism dezolant. Sfinţii părinţi poartă gândul către moarte ca mijloc de a desăvârşi natura umană, dar în acelaşi timp ei îşi îndreaptă privirea către Cer, către Dumnezeu de la care îşi aşteaptă salvarea.

Şi totuşi, cum te împaci cu un astfel de gând? James Ensor îşi face un autoportret din perioada în care era sigur că va fi trecut de ceva timp la cele veşnice, în felul acesta experimentând un sentiment de familiaritate cu gândul morţii, căci se pictează pe sine sub chipul unui schelet. Philippe Ariès vorbeşte despre diferenţa de atitudine în faţa morţii a celor din vechime şi a omului contemporan: „Vechea atitudine în viziunea căreia moartea era totodată apropiată, familiară, minimalizată şi lipsită de sentimentalism, este diametral opusă concepţiei actuale unde aceasta inspiră prea multă groază ca să i se mai pomenească numele.

Iată de ce, atunci când numim această moarte familiară, moartea îmblânzită, nu vrem să spunem că ea era cândva sălbatică și a fost apoi domesticită. Dimpotrivă, dorim să arătăm că ea a devenit sălbatică astăzi, aşa cum nu era altădată. Odinioară, în vremurile vechi, moartea fusese îmblânzită."[84]

Francisco Goya promovează ideea unui pesimism radical mijlocit de întruchiparea acestei gravuri. Mijloacele tehnice de realizare a lucrării contribuie la acest lucru. Umbra morţii domină implacabil compoziţia ei. Poate un infantilism în maniera filmelor horror care, pe un om maturizat intelectual sau estetic, nu-l mai impresionează, ci îi smulge cel mult un surâs semnificativ, subzistă în mentalitatea lui Goya. Vârsta sa, atunci când realizează această

[84] Philippe Ariès, ***Omul în faţa morţii***, trad. Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1996, p. 44.

lucrare, alimentează substanţa ideatică a gravurii, căci ideea morţii nu este redată în mod alegoric, sub forma vreunui personaj, ci este realizată în chipul celui mai frust realism. Iată ce înseamnă moartea: disoluţia identităţii de sine, descompunerea trupului, neantul existenţei de dincolo, suferinţă, contorsionare a trupurilor care nu şi-au găsit liniştea, spasmodică trenare a unei existenţe păcătoase etc. Dansul macabru al „femeii cu coasa" care încingea imaginaţia oamenilor în Evul Mediu este înlocuit cu imaginea dezolantă a unui „cadavru viu", pe jumătate captiv încă în pământ, care nu-şi mai flutură unealta, ci ne avertizează prin puterea legiferatoare a scrisului şi nu prin cuvânt. (Verba volant, scripta manent.)

Figura ternă a morţii este sporită de alegerea genului prin care Goya îşi exprimă gândurile, cenuşiul gravurii contribuind la instalarea pasageră a unui tremur existenţial în conştiinţa privitorului. Cel puţin asta intenţiona Goya. Nu spaimă, nu oroare, nu dezgust, nu viziune pesimistă şi nihilism acerb exprimat, ci o apropiere de vasta împărăţie a metafizicii, resuscitarea unui sentiment care îi este tot mai străin omului modern. „Nada" nu înseamnă certificarea unei nonexistenţe dincolo de moarte, ci este tăişul care creează o breşă în existenţa efemeră şi încremenită în convenţionalisme specifică modernismului. Insatisfacţia omului căruia viaţa de dincolo i se prezintă ca „neant", este fundamentală. O regăsim la copiii care au primele sclipiri metafizice. Eu însumi am fost martor la un astfel de episod atunci când am surprins doi copii de șase-șapte ani care discutau despre teama de moarte și-și puneau problema finalităţii umane. Prin urmare, pare să zică Goya prin această gravură, noi am lămurit acest proces al întrebărilor despre existenţă, ne-am ancorat în nişte convingeri, am găsit nişte răspunsuri? Dacă nu, mai avem încă răgazul să o facem renunţând la tot ceea ce compune periferic viaţa noastră, să ne întoarcem la acele calităţi care fundamentează existenţa umană prin înrâurirea unor sentimente de familiaritate, prietenie, caritate, bunăvoinţă, optimism, credinţă, iubire etc. Căci iubirea, înţeleasă nu numai ca afecţiune pentru o anumită persoană, ci ca dezrobire de mentalitatea egocentrică şi idolatră a propriei fiinţe umane, ca părăsire a fricilor şi

a fobiilor de tot felul, ca înlăturare a celui mai pur instinct de conservare a unei existenţe biologice, mutilată de orice spiritualitate; va reclădi o existenţă ce-şi iese din sine, o existenţă ce-şi asumă suferinţa propriei deveniri, ce-şi încorporează inerţia devenirii ca o ardere interioară pentru a şi-o face familiară, astfel încât moartea să nu-i mai apară absurdă şi monstruoasă. Iubeşte-i pe ceilalţi ca şi cum te-ai iubi pe tine şi abia atunci, numai atunci, vei învăţa să te iubeşti şi pe tine. Tot atunci vei învăţa să-L iubeşti şi pe Dumnezeu, căci iubirea nu înseamnă să te laşi în voia unor înclinaţii umane fireşti, ci să accepţi în lăcaşul cel mai profund al inimii lumina care vine de la Dumnezeu. Numai atunci moartea se va lepăda de coasă, se va dezbrăca de toată cultura şi tradiţia sub care am înfăţişat-o, pentru a ne apărea îmbrăcată în hainele luminii, speranţei şi mântuirii.

BIBLIOGRAFIE

1. ARIÈS, Philippe, ***Omul în faţa morţii***, trad. Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1996.
2. ALIGHIERI, Dante, ***Divina Commedia***, Editura Newton Compton, Roma, 2009.
3. ALIGHIERI, Dante, ***Divina comedie – Infernul***, trad. Eta Boeriu, Editura Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1982.
4. AUGUSTIN, ***Confessiones – Mărturisiri***, trad. Nicolae Barbu, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al B.O.R, Bucureşti, 1994.
5. BATTA, Andras, ***Opera – Composers, Works, Performers***, Editura Ullmann, 2005.
6. BĂLAN, George, ***Muzica temă de meditaţie filosofică***, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965.
7. BERGER, Wilhelm, Georg, ***Clasicismul de la Bach la Beethoven***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1990.
8. BLAGA, Lucian, ***Zări şi etape***, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
9. CEUCA, Justin, ***Evoluţia formelor dramatice***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
10. CIOMAC, Emanoil, ***Viaţa şi opera lui Richard Wagner***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967.
11. CIORAN, Emil, ***Cartea amăgirilor***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.
12. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, ***Dicţionar de simboluri***, Editura Artemis, Bucureşti, 1994.
13. DEBICKI, Jacek; FAVRE, Jean-Francois; GRŰNEVALD, Dietrich; PIMENTEL, Antonio Filipe, ***Istoria artei pictură, sculptură, arhitectură***, trad. Corina Stancu, Editura Enciclopedia Rao, Bucureşti, 1998.
14. DEBUSSY, Claude, ***Domnul Croche antidiletant***, trad. A. Hoffman, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965.
15. DELACROIX, Henri, ***Psihologia artei***, trad. Victor Ivanovici,

Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
16. DURAND, Gilbert, ***Arte şi arhetipuri***, trad. Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003.
17. ECO, Umberto, ***Arta şi frumosul în estetica medievală***, trad. Cezar Radu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999.
18. ECO, Umberto; MICHELE, Girolamo de, ***Istoria frumuseţii***, trad. Oana Sălişteanu, Editura Enciclopedia RAO, Bucureşti, 2005.
19. ELIADE, Mircea, ***Sacrul şi profanul***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
20. FARTHING, Stephen, ***1001 de picturi de privit într-o viaţă***, Enciclopedia Rao, Bucureşti, 2008.
21. FIRCA, Clemansa Liliana, ***Modernitate şi avangardă în muzica ante - şi interbelică a secolului XX (1900 – 1940)***, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002.
22. FRANCASTEL, Pierre, ***Impresionismul***, trad. Radu Pontbriant, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
23. FÜRST, Maria; TRINKS, Jürgen, ***Manual de filozofie***, Editura Humanitas, 1997, Ioana Constantin.
24. GOLÉA, Antoine, ***Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi***, vol. I, trad. I.Igiroşianu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987.
25. HENDERSON, George, ***Goticul***, trad. Gabriel Gafiţa, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.
26. HUSAR, Alexandru, ***Izvoarele artei***, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
27. IOAN PAUL al II-lea, ***Scrisoare către artişti***, Editura Presa Bună, Iaşi, 1999.
28. ILIUŢ, Vasile, ***De la Wagner la contemporani***, vol.III, Editura Muzicală, Bucureşti, 1997.
29. JASPERS, Karl, ***Texte filosofice***, trad. George Purdea, Editura Politică, Bucureşti, 1986.
30. LONG, Marguerite, ***La pian cu Claude Debussy***, trad. C. Stoicescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.
31. LUKACS, Georg, ***Estetica,*** vol. II, trad. Eugen Filotti şi Aurora

M. Nasta, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
32. MARINO, Adrian, ***Dicţionar de idei literare***, vol.I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
33. NIETZSCHE, Friedrich, ***Cazul Wagner***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.
34. NIETZSCHE, Friedrich, ***Naşterea tragediei din spiritul muzicii***, trad. Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, Editura Agatha, Piteşti, 2003.
35. NISTOR, Mihai, ***Intuiţia estetică la Bergson***, Editura Cantes, Iaşi, 1998.
36. PAVEL, Amelia, ***Expresionismul şi premizele sale***, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
37. POPOVICI, Doru, ***Gesualdo di Venosa***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969.
38. POPOVICI, Doru, ***Magicianul de la Bayreuth***, Editura Albatros, Bucureşti, 1985.
39. PRUT, Constantin, ***Dicţionar de artă modernă***, Editura Albatros, Bucureşti, 1982.
40. RÂMBU, Nicolae, ***Filosofia valorilor***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997.
41. RÂMBU, Nicolae, ***Romantismul filosofic german***, Editura Polirom, Iaşi, 2001.
42. SCHOENBERG, Harold, ***Vieţile marilor compozitori,*** trad. Anca Irina Ionescu, Editura Lider, Bucureşti, 2000.
43. ŞTEFĂNESCU, Ioana, ***O istorie a muzicii universale***, vol. I-IV, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998.
44. TATARKIEWICZ, Wladyslaw, ***Istoria esteticii***, vol. I, trad. Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
45. TEREZA DIN AVILLA, ***Cartea vieţii mele***, trad. Christian Tămaş, Editura Institutul European, Iaşi, 1994.
46. VARGA, Ovidiu, ***Cei trei vienezi şi nostalgia lui Orfeu***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.
47. VASILIU, Cristina, ***Artele în Parisul veacului al XIX-lea***, Editura Do-minoR, Iaşi, 2002.
48. VEITH, Gene Edward, jr., ***Starea artelor***, Editura Cartea

Creştină, Oradea, 2000, trad. Agnes Dragomir.
49. VIANU, Tudor, ***Estetica***, Editura Orizonturi, Bucureşti, 1998.
50. VOICULESCU, Vasile, ***Călătorie spre locul inimii***, Editura Fundaţiei Culturale, Bucureşti, 1994.
51. VUILLERMOZ, Émile, ***Histoire de la musique***, Arthème Fayard, Paris, 1958.
52. WAGNER, Richard, ***Opera şi drama***, trad. Liviu Rusu şi Bucur Stănescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.
53. WAGNER, Richard, ***Un muzicant german la Paris***, trad. Bucur Stănescu şi Gemma Zinveliu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.
54. * * * ***Dicţionar de estetică generală,*** Editura Politică, Bucureşti, 1972.

Idei despre *Idei* cu suflet

La întrebarea *„Muss es sein?”* care dă titlul acestui volum şi pe care autorul inspiratelor fragmentarii îl preia de la Beethoven, noi răspundem categoric: da, trebuie să fie!

Această carte trebuie sa fie, adică să existe, pentru că ea a fost configurată ca problematică încă de pe băncile facultăţii, când studentul de atunci punea întrebări de o gravitate covârşitoare, legate de relaţia incomodă dintre etic şi estetic în creaţia marilor filosofi şi artişti ai tuturor timpurilor, când fiecare posibil răspuns deschidea seria altor întrebări, perpetuum exerciţiu dialectic pe calea cunoaşterii de sine şi de alţii.

Este o carte pe care în mod tainic toţi o aşteptam pentru că ea acoperă o paletă foarte largă de ... probleme, arte şi idei născute în mod firesc şi spontan într-o minte iscoditoare care nu încetează să întrebe, şi care îndrăzneşte să răspundă. Iar răspunsurile se dau funcţie de măreţia şi de complexitatea problemelor abordate sau a întrebărilor puse.

Cartea aceasta pare vie pentru că este însufleţită de un spirit nobil care caută să înţelegă ce se ascunde dincolo de hotarul anodin şi confortabil al omenescului.

Un mic excurs ne va ajuta să ne apropiem de ideile întrupate în solilocvii care invită la colocvii.

Într-un studiu inedit şi simptomatic intitulat *Muzica savantă şi sfârşitul istoriei sale*, Liviu Dănceanu realiza o paralelă între toposul civilizaţional şi o anume structurare caracterologică, având la bază modelul temperamental cunoscut şi acceptat: flegmatic, melancolic, sanguin şi coleric.

Aserţiunea de la care pleca autorul era aceea că muzica savantă s-ar fi născut într-o societate de tip melancolic, ceea ce i-ar fi conferit câteva atribute esenţiale precum: visare, gratuitate, emotivitate, subtilitate, rafinament şi altele.

Când s-a schimbat paradigma civilizaţională, iar societatea umană s-a articulat pe tipologia colerică, s-au schimbat şi atributele ei.

Într-o societate bântuită de viteză, pragmatism, exactitate, eficienţă şi cinism, arta în general – şi nu doar muzica savantă, s-ar putea defini funcţie de alţi vectori precum: concurenţă, reclamă, înseriere, agrementare, agresivitate, vulgaritate etc.

Având ca punct de plecare un astfel de topos civilizaţional coleric şi într-un timp actual măcinat de ruptură, disoluţie şi contradicţie, se configurează un fenomen ce pare să aparţină unei realităţi paralele.

Pe un culoar rezervat, beneficiind de un public avizat, apar lucrări de specialitate bine cotate, suntem prezenţi pe piaţa mondială cu opere reprezentative din toate palierele artei, suntem vocali, vizibili şi valorici în contextul artei postmoderne, confirmând cumva crezul lui Brîncuşi că lumea poate fi salvată prin artă şi ca ea, arta autentică, ar putea să primească, alături de religie, dimensiunea soteriologică în măsura în care va şti să opereze cu adevărurile de instauraţie şi nu cu cele de atribuţie.

Într-un astfel de context plural, apare o carte specială aparţinând unui tânăr autor care amprentează spaţiul şi timpul cultural actual şi de al cărui nume se leagă şi se vor lega cu siguranţă multe dintre manifestările artistice de valoare privind creaţia şi interpretarea.

Domnul Gabriel Bulancea confirmă astfel zicerea lui Corneille *„La valeure n'attende pas le nombre des années...” (valoarea nu aşteaptă numărul anilor)*, dar infirmă zicerea lui Ovidiu *„Tempus edax rerum” (timpul distruge lucrurile).*

Dacă este adevărat că între viaţa publică şi viaţa privată există tainice legături organice şi că biografia poate lumina opera şi ideile unui creator, domnul Gabriel Bulancea poate fi exemplul unei astfel de relaţionări.

Preocuparea pentru filosofie, religie şi estetică, au configurat un tip aparte de gânditor şi cercetător. El este deţinătorul unui vast

câmp aperceptiv şi comprehensiv pentru că a avut şansa unei instrucţii şi educaţii complexe – ca educaţie a caracterului şi cultură a minţii, după zicerea lui Eminescu - de unde, probabil, şi uşurinţa cu care se mişcă de la un pol la altul al ştiinţei şi al artei, făcând din elementul rigorist un fel de poezie a gândului, şi nu proză a lui.

Această carte specială este greu de încadrat; la o primă lectură am fi tentaţi să credem că ne aflăm în posesia unor eseuri estetice prilejuite de întâlnirea cu opere de artă memorabile din spaţiul muzical sau pictural; într-un alt registru, se vorbeşte despre declinul artei, fenomenul manelistic şi despre sufletul fărâmiţat al Europei, adus şi recompus în Uniunea Europeană. Se vorbeşte apoi despre extaz mistic – extaz estetic, despre amor sacru – amor profan, într-o relaţie greu sau imposibil de realizat de spiritul comun. Textul eseului *„Palimpsest mistic”* poate primi de exemplu, tot atâtea interpretări câţi cititori are, de unde concluzia că textul se sustrage înţelegerii obişnuite şi că el se situează pe un nivel înalt în cadrul cercului hermeneutic.

Oricât ne-am strădui să găsim o încadrare a acestor scrieri, nu vom reuşi. Intuiţia ne trimite către aspectele poeticii romantice, acolo unde opera de artă era considerată fragment sau lucrare neterminată, susceptibilă de completări, revizuiri, interpretări şi reevaluări. Astfel, consecinţele în plan estetic par de o relevanţă covârşitoare pentru mentalitatea romantică în sensul că, relativ restrânse ca întindere, aceste opere par fărâme sau fragmente în raport cu măreţia proiectelor ce se vor realizate.

Ştim că fragmentarismul a reprezentat şi una dintre componentele fundamentale ale epistemologiei romantice, pentru că ideea de fragment sub forma aforismelor, maximelor şi cugetărilor a fost ridicată la rangul de gen stabil. Oamenii de artă şi cei de ştiinţă practică cu succes această modalitate care face vorbire despre aspiraţia operei de a fi nemuritoare şi despre condiţia ei paradoxală de a surprinde infinitul lumii în cadrul său finit.

Nu avem ştiinţă dacă autorul prezentelor „fragmente” ar fi urmărit în mod expres această cale de sorginte romantică, dar se

conturează cu limpezime calitatea scrierii prin câteva atribute esenţiale: eleganţă, rafinament, nobleţea gândului, dar şi temeritatea lui, alături de o cumpănită exaltanţă.

Cel mai bine şi sugestiv vorbeşte autorul însuşi despre această carte:

„...Tomul conţine câteva cuvinte rostite uneori mai mult cu inima, alteori mai mult cu mintea; uneori purtate de naive elanuri mistice, alteori subjugate unor semnificaţii plate. Însă, oricât aş scrie despre intenţia acestui tom, ea răzbate mai degrabă din nevoia de cunoaştere şi autocunoaştere, din impulsul către autolimpezire, din avântul către cucerirea sincerităţii, a imaginii omului care am fost sau care sunt.

Mi-am cules modelele din domeniul muzicii, palide idei cărora am încercat să le dau consistenţă existenţială, în care m-am regăsit mai mult sau mai puţin, în care mi-am pierdut temporar identitatea de sine pentru a-mi depista mai bine propria structură sufletească. Nu m-am confesat, nu am scris biografii lapidare, dimpotrivă, fără să acced la panteonul consacraţilor, am încercat prin scris să iau Drumul Golgotei, căci fiecare cuvânt s-a smuls dintr-o încordare dureroasă a fiinţei morale, dureroasă întrucât, neavând uşurinţa scrisului şi a exprimării, am fost vizitat uneori, în scurte răgazuri, de o prezenţă tainică ce-mi rostea să merg mai departe.[...] Vreau să arunc în lume acest *copil* mai mult sau mai puţin izbutit, ca el să crească însutit şi să primească din partea cititorilor calităţile care îi lipsesc.

Oare numai printr-o derogare de la cursul liniştit al existenţei poate fiinţa umană să meargă înainte sau să dea înapoi? Dar cititorii vor fi îngăduitori şi generoşi, ei vor fi cei care îmi vor dărui un *regal*.

De aceea ofer acest tom având conştiinţa că eu sunt cel care primeşte.”

În acest splendid exerciţiu al darului, când îmbogăţiţi sunt deopotrivă cei ce dau şi cei care primesc, prezenta carte îşi configurează menirea de a fi scrisă pentru un public iubitor de

frumos, de un public care pune întrebări fără a aştepta răspunsuri sau de un public care acceptă doar acele răspunsuri care nu sting întrebarea.

Căci ce altceva ar putea să însemne provocarea de a numi muzica un univers complex, non-figurativ, non-conceptual şi non-semantic, „un sanctuar orfic şi pitagoreic totodată” care „se deschide numai celor aleşi şi nu celor iniţiaţi?”.

Între *alegere* şi *iniţiere*, rămâne cititorul să decidă care este locul pe care îl ocupă.

Iolanda Misievici

Gabriel Bulancea este absolvent al Facultăţii de Interpretare Muzicală din cadrul Universităţii de Arte „G. Enescu” din Iaşi, promoţia 1998. A publicat zeci de eseuri, articole şi studii în reviste de specialitate naţionale şi internaţionale (Analele Universităţii „Dunărea de Jos” din Galaţi, D.P.P.D. – *Psihologie şi ştiinţele educaţiei*, Revista *Artes* din Iaşi, Analele Universităţii „Dunărea de Jos” din Galaţi, Filosofie – *Alētheia, Dominus, Filomusica, Recent Advances in Acoustics & Music* etc).

În calitate de interpret, a realizat numeroase recitaluri şi emisiuni TV. Activitatea de cercetare este concretizată prin participarea la simpozioane şi sesiuni ştiinţifice. În 2006 absolvă doctoratul la Iaşi în specializarea muzicologie, finalizând teza cu titlul „Gândirea creatoare şi estetică a lui Claude Debussy”, iar în 2010 obţine titlul de masterand în filosofie cu dizertaţia „Insurgenţa esteticului – conflict şi paradigmă în istoria artei”.

Actualmente este conferenţiar la Universitatea „Dunărea de Jos” din Galaţi unde predă cursuri şi seminarii la discipline din aria curriculară *arte*.